

*Autori Vari*

# NARCISO

## SENZA SCAMPO

*Sul teatro di Nevio Gambula*



**NERVOUS**MUSEUM

L'art est inutile Rentrez chez vous

In fondo a tutte le cose, dove immaginiamo verità solide e consolatrici, c'è sempre un labirinto dove smarrirsi. Dentro il labirinto vagano esseri vocianti, sono giullari sfuggenti che si compiacciono della loro inutilità; mentre sulla soglia stanno altri esseri, guardie armate di buonsenso che si preoccupano di evitare che il vocio dei giullari oltrepassi il consentito. Intellettualmente pigri, patetici e non eroici, i giullari dicono dell'estasi di non essere addomesticati; le guardie, invece, scolorano le ombre. Chi è da ammirare e chi da deridere?

\*\*\*

Questo volume raccoglie una serie di saggi dedicati al teatro di Nevio Gambula. Elaborati in tempi diversi, sintetizzano con precisione le questioni di fondo relative alla sua ricerca e forniscono una chiave di lettura utile per inquadrarla nel contesto del teatro contemporaneo.

Titolo: Narciso senza scampo  
Autore: Autori vari

2001-2008, NervousMuseum  
[nevio@neviogambula.it](mailto:nevio@neviogambula.it)

La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, è consentita anche senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Autore/Editore. Fate buon uso delle macerie.

## Sommario

<b>La pratica dell'Alterazione</b> .....	3
Andrea Blais.....	3
<b>Sul "Macbeth" di Nevio Gàmbula</b> .....	10
Andrea Blais.....	10
<b>Il ritmo della ferita</b> .....	19
Andrea Blais.....	19
<b>L'attore dal ritmo sincopato</b> .....	23
Vox clamantis in tenebris.....	23
Andrea Blais.....	23
<b>Tra le macerie</b> .....	30
Simone Azzoni.....	30
<b>A proposito di HamletMaschine</b> .....	39
Milena Massalongo.....	39
<b>Penthesilea (nel delirio di Artaud)</b> .....	55
Erica Ruck.....	55
Erica Ruck.....	60

## La pratica dell'Alterazione

Andrea Blais

Nevio Gàmbula è titolare di una rigorosa produzione teatrale, culminante negli splendidi risultati della *Trilogia del corpo discorde*, comprendente le pièces *La lingua recisa*, *Hamletmaschine* e *Erodiade*, realizzate nel periodo tra il 1999 e il 2003. Volendo sintetizzare in una formulazione critica il lavoro attuato da Gàmbula in questa trilogia, che rappresenta il punto d'arrivo provvisorio della sua ricerca, direi che al perseguimento costante di “divergenze di senso” all'interno delle pièce si associa la ferrea partitura d'attore impostata su una tecnica recitativa “crudele”. Il che è come dire che Gàmbula lavora simultaneamente nell'ambito di due dimensioni di cui l'una compendia l'altra; le divergenze di senso attuate nei suoi spettacoli sono ampliate da una espressività spinta all'eccesso, esasperata, debordante. Infatti, la possibilità stessa, da parte della recitazione, di costituirsi come tale, si fonda proprio sulla rottura della norma: e cioè sulla esasperazione delle possibilità espressive del corpo d'attore, sola condizione affinché la “di-

vergenza” intacchi direttamente anche i significanti.

Elaborare, nella costruzione di una pièce, le divergenze di senso possibili nella recitazione, equivale a: 1) distruggere la prosodia della parlata quotidiana (e, di conseguenza, di una enunciazione normalmente piacevole), per cui, tutto, nella recitazione, finisce per essere “straniato”, ossia messo in risalto come “cosa strana”; 2) eliminare l’interpretazione come fattore costitutivo della recitazione. Non più recitazione, quindi, come un apparire con le sembianze di un altro, ma far diventare l’altro (il personaggio) un modo del proprio sguardo sul mondo. Lo spettatore constaterà facilmente da sé come ogni elemento fonico, ogni gesto, al limite ogni elemento fisico di cui si compongono le sequenze recitate, sia, per così dire, in posizione di rottura rispetto alle modalità recitative che gli sono contigue. L’uso di una vocalità dissonante, giocata su registri di auto-costrizione dell’apparato fonatorio, le sospensioni tra una frase e l’altra, lo spezzettamento delle parole, lo spostamento dell’accento tonico, la gestualità sincopata, i movimenti non necessari ... Tutto, nei segmenti recitati da Gàmbula, sembra porsi come di fronte a enormi spazi di silenzio (o di immobilità) da valicare con un incedere destinato a sbriciolarsi. E tuttavia il senso del “discorso” non ne viene intaccato, pur se l’equilibrio ritmico si infrange di continuo. Il discorso ritorna ciclicamente su se stesso, ampliando lo spazio della poesia a scapito della prosa, e la metrica del dire, tra ingorghi e ripetizioni strazianti di suono, sottolinea la divergenza in quanto “interruzione” del discorso comune. Per cui, la definizione del fenomeno si potrà ulteriormente precisare in questo modo: ogni pièce comporta, all’interno della propria linearità, un’incessante segmentazione, una continua spezzatura.

Le pièce di Gàmbula sono veri e propri luoghi di crisi delle nozioni di *continuum*, d'unità, di finalità. Pièce, insomma, non più iscritte nell'economia di una recitazione tranquillizzante, ma assolutamente spezzate in ogni istante della loro continuità; pièce frante e, per ciò stesso, irriducibili alla limpidezza emotiva propria dell'attore contemporaneo. Se la funzione standard nel campo della recitazione si può far corrispondere ad un "enunciato" (verbale, ma non solo) che libera un significato immediatamente riconoscibile (e, di solito, anche banale), la funzione sperimentata da Gàmbula corrisponderà al senso immanente di un enunciato segmentato in divergenze, non vincolato ad alcun significato riconoscibile, ma in grado di sollecitare un senso "sostitutivo". Tale enunciato esclude ogni "traduzione"; non rende plausibile, appunto, l'interpretazione di un Io altro da sé. A differenza di quanto avviene nella recitazione standard, il modo di Gàmbula non ammette il coincidere del "tema" (il personaggio) con la "figura" (l'attore che lo sta interpretando): ammette soltanto l'esibizione di una scissione, di un distacco, ossia l'ostruzione della rappresentazione. La recitazione spezzata e tuttavia continua di Gàmbula include il senso senza dividerlo nei suoi aspetti comuni, lo libera nella forma del frammento, lo esalta lasciandolo come traccia di un altrove possibile, come impronta di critica dello status quo.

L'esperimento di Gàmbula ci permette, tra l'altro, anche di circoscrivere meglio la portata del "senso" in teatro, trovando egli impossibile realizzare una «rappresentazione vuota di significato», così come sembrano cercare alcuni gruppi della sperimentazione teatrale, ad esempio la compagnia Raffaello Sanzio nella loro *Tragedia Endogonia*. L'autonomia totale del pensiero creativo, specialmente in ambito teatrale, non è

possibile, proprio perché avvenendo il teatro in un contesto che è di fatto storico, alla base dello scambio tra scena e platea, quand'anche inconsapevolmente, ci sono un certo numero di "schemi organizzatori", di punti di riferimento ideologici e sociali che in qualche modo orientano la lettura di uno spettacolo verso un significato. L'esaltazione del momento del significante, che pure in Gàmbula è presente, non lo porta a risolversi in assenza di significato; piuttosto, essendo la sua una volontà oppositiva, e per di più legata al modello M&M (Majakovskij - Mejerchol'd), la complicazione della recitazione non mira a sospendere l'individuazione concettuale (razionale) del senso. Ove il lavoro sul significante sembra darsi in forma autonoma rispetto agli "investimenti semantici", lo è soltanto per esaltare anche, tra le altre, le divergenze tra "espressione" e "contenuto". Non quindi la cesura dei referenti storicamente depositati, ma proposta di un impatto percettivo di tipo misto, in cui lo slittamento rispetto al senso codificato è raddoppiato, nella contraddizione, dal "fascino terribile" del modello espressivo.

Ora, oltre all'individuazione del referente, per quanto tenuto distante (allegorizzato, dunque non immediatamente percepibile come tale), su cui Gàmbula comunque lavora a livello di produzione testuale (di cui è esemplificativo il volume *La discordia teatrale*, pubblicato presso Pendragon), importerà definire lo statuto del funzionamento della pièce in sé. Ebbene, la normale univocità del "messaggio", che determina una sintassi d'attore senza sbalzi, dato che qui non ha più modo di prodursi, appare sostituita dalla presenza di "grumi di narrazione" che permettono la leggibilità delle divergenze. Prendendo ad esemplificazione del nostro discorso le pièce della Trilogia, le categorie "metateatrali" che vi appaiono sono:

- Il personaggio come oggetto culturale / come tramite di concetti – Spazialità chiusa / corpo bloccato / un teatro “della contenzione”
- Sonorità umana del senso (l’attore è principalmente voce e parola)
- Abitare il proprio tempo / resistenza
- Corpo al presente, nella disperanza
- Poesia / attore-orchestra
- Parola ebraica
- Produzione di alterità: phoné, parabola, contenuti di verità, allegoria, grottesco: secondo l’esperienza delle tensioni in antagonismo
- Una nuova sintassi d’attore / *la cruauté: les corps massacrés*: «il corpo si partiturizza, diventa musica», e la vita si rovescia (e la scena anche)
- l’attore è quindi *capovolto*.

Questo abbozzo di descrizione ci permette di ascrivere il lavoro di Gàmbula come decisamente al di fuori dei paradigmi di una situazione operativa oggi diffusa; situazione che oppone alle tensioni centrifughe proprie della avanguardia teatrale, la ricerca di una linearità della recitazione come tensione centripeta, nel ritorno all’ordine dell’interpretazione o di una narrazione espunta di ogni strappo e di ogni dialettica della “crudeltà”. Per cui a un’epoca, per così dire, di aggressione della lingua (Carmelo Bene, Leo De Berardinis, il primo Cecchi, ecc.), si è ora sostituita un’epoca di integrazione nella lingua costituita.

Certo non è un caso che, in totale controtendenza, Gàmbula decida ora di cominciare un percorso, direi inevitabile, su Brecht, per quanto, già nelle premesse, deviante dalla normalizzazione cui questo grande autore tedesco è stato fatto oggetto. E Gàmbula rivendica, contro il Brecht canonizzato, il diritto a continuare “nella diversità” la ricerca sullo straniamento, da ribadire non come tecnica (fatto solo estetico), ma come potenziale etico dirompente. D’altra parte, una delle vie predilette di Gàmbula per condurre la sua isolata guerriglia



comunicativa è quella di “usare” i testi di altri autori. Ho scritto “usare” perché Gàmbula non mette in scena dei testi: li riscrive adattandoli al proprio corpo, al proprio pensiero sul mondo; lo ha fatto con Heiner Müller, di cui ha proposto una sua particolarissima versione per attore e pittore della *Hamletmaschine*, lo fa ora con Brecht, proponendo una pièce (*La città di Brecht*, che ha debuttato nel luglio 2003, a Verona) in cui dell’autore tedesco appaiono solo brevi lacerti, suggestioni “oscuri”, in particolare quel «contemplare la morte e il nulla» che, pur appellandosi alla speranza d’un futuro migliore, non cessa mai di evidenziare “la cavità buia dell’esistenza” e «il rumore delle macine della storia». Gàmbula ha costruito una partitura scenica fondata essenzialmente sull’inquietudine della voce, traducendo alcuni frammenti e alcune visioni dell’opera di Brecht in parola recitante e canto; in scena, un attore, lo stesso Gàmbula, e una cantante, Raffaella Benetti, danno voce, all’interno di un impianto drammaturgico (non da concerto, insomma), al Brecht più oscuro, quello che invita a meditare «la tenebra e l’inverno / di questa valle percossa dal pianto».

Ma soprattutto Gàmbula annuncia la volontà di affrontare un’opera radicale, anche per il linguaggio utilizzato, come è *La rovina dell’egoista Johan Fatzer*, tutt’ora inedita e mai messa in scena in Italia. Gàmbula non è interessato a rivalutare Brecht; non gli interessano le operazioni di archeologia. Essendo il suo scopo agire sul presente, ritiene che il *Fatzer* possa rappresentare una utile palestra di alterità. Prima di tutto perché è un testo altamente esplosivo, il cui stato di frammento non inficia, anzi esalta, la sua radicalità. Come dice Milena Massalongo, traduttrice dell’opera, si tratta di «una lingua che ha ucciso il discorso e la chiacchiera, di una lucidità apocalitti-

ca». Gàmbula è intenzionato a far diventare il *Fatzer* una sorta di lunga suite della rivoluzione necessaria e impossibile, in cui i personaggi che si muovono sulla scena, alcuni disertori che diventeranno agitatori, metteranno in moto un meccanismo percettivo da «lama avvelenata di gelido dolore». Uno dei grandi temi dell'umanesimo, la fiducia nei riguardi di un altrove, è qui rovesciato non nel suo contrario (il disincanto), ma in una nuova consapevolezza della catastrofe presente: «agire per il futuro che comunque viene solo dopo, e agire all'interno di una rovina certa che comunque non sarà solo personale» (ancora Massalongo). Gàmbula accentua, con questo *Fatzer*, quanto sperimentato fin qui, cercando, da attore, di esprimere ciò che è impossibile, nell'evidenza di non poterlo fare. Angoscia di una «impazienza rivoluzionaria» costretta a una condizione di sospensione del tempo e dunque dell'utopia. E con ciò affermando, tra le righe, l'impossibilità, nel tempo del denaro, di una creatività libera e liberante, per quanto senza smettere di inseguirla. A fronte dell'integrazione, l'irriducibile stare al di là, nella coscienza del fallimento.

## Sul “Macbeth” di Nevio Gàmbula

*Andrea Blais*

Il teatro più interessante è aggressivo, mette in crisi le abitudini percettive dello spettatore e le regole teatrali. In questa direzione lavora la compagnia veronese *Le trame di Calibano*, a cominciare dal tentativo di liberarsi dal bagaglio di una recitazione naturalista e psicologica. Certo, il loro lavoro non è originale, né gli importa che lo sia; fanno man bassa di diverse “tradizioni”, pur conservando un modo di concepire e organizzare la scena che li distingue. Per di più, il loro distinguersi assume fin dalle premesse i tratti della polemica, prendendo le distanze da quanti praticano il teatro come intrattenimento dopo-lavoristico o mestiere; non sono una compagnia “amatoriale”, perché danno alla tecnica la rilevanza necessaria, ma si tengono anche a distanza dal “professionismo”, che è solito sottomette la tecnica a esigenze di produzione estranee alla creatività. Vogliono violare i limiti del teatro esistente per farsi autori d’un teatro graffiante.

Gàmbula che prende inizio questo percorso di ricerca.

Attorno a Nevio Gàmbula si coagula un gruppo eterogeneo di attori, ognuno con una propria esperienza passata, chi in compagnie amatoriali del veronese, chi con qualche frequentazione marginale del teatro professionistico e qualcuno addirittura alle prime armi. Dopo tre mesi di laboratorio intensivo sulle tecniche teatrali, la compagnia decide di confrontarsi con il Macbeth shakesperiano. Nella preparazione dello spettacolo sono impegnati nove attori a cui si aggiungeranno, negli ultimi tre mesi di prove, sei cantanti coordinati dal Maestro Alessandro Bonesini dell'associazione I musicisti di Santa Cecilia. L'obiettivo è tendere ad un teatro vitale, non scontato, magari rozzo, ma capace di offrire al pubblico materiali per ripensare la vita: un teatro che sappia farsi incontro tra una scena rinnovata e un pubblico motivato. In ciò può cogliersi una certa consonanza con la "tradizione del nuovo"; con il primo Carmelo Bene, ad esempio, dove il grottesco è assunto a canone stilistico atto a corrodere il senso comune, o con l'amore del frammento e del collage che ha caratterizzato la scrittura drammaturgica di Leo De Berardinis; anche il loro mettere al centro della scena il corpo dell'attore è analogo, ad esempio, all'insegnamento grotowskiano, per quanto, più che la disciplina rigorosa di questi, ai limiti dell'ossessione, prediligono l'intensità e i rischi dell'informe propri del teatro popolare; così come non sfuggiranno, ad una osservazione attenta del loro lavoro, i riferimenti a Artaud e la ripresa di suggestioni sonore che tanto hanno caratterizzato il lavoro sulla parola di un regista come Carlo Quartucci. Queste consonanze saranno per la compagnia veronese un punto di partenza fondamentale, la possibilità di scoprire, e di verificare direttamente sul palcoscenico, un modo di concepire la scena che consenta il gusto della sorpresa. L'idea è quella di proporre un teatro che sappia intensificare le emozioni. Su queste basi prende vita il lavoro attorno al Macbeth.

Il Macbeth ha per la compagnia una valenza prima di tutto di apprendistato artistico. C'è un *modus vivendi* del teatro da possedere, una sorta di lingua teatrale da imparare, lingua su cui basare la propria poetica, una sorta di esercizio per "una continua preparazione allo shock della libertà". Il linguaggio teatrale che ne sortisce è sicuramente ruvido, nell'accezione che a questo termine da Peter Brook: si veicola un significato in condizioni precarie, facendo trasformare un qualsiasi oggetto (o gesto o suono vocale) in elemento scenico senza interessarsi alle incongruenze o alle coerenze di stile; un grande miscuglio di elementi espressivi, una bagarre di segni. È un teatro intenso, fatto di rumori, di lingua sporcata da dialettismi involontari, di piccole oscenità interpretative, di dizione non rispettata, di stili espressivi mescolati; il disordine permanente dei materiali teatrali è comunque gioioso, oserei dire liberatorio. Quel che importa loro non è la produzione di uno spettacolo ben confezionato, ma l'elaborazione di un evento capace di aprire la coscienza dello spettatore. Anche la disposizione dello spazio scenico mira ad operare un mutamento nei modi della ricezione: lo spettatore viene messo di fronte a una costruzione che mischia scena e platea, rompendo la rigidità propria del teatro all'italiana. Il pubblico viene invitato a sperimentare una situazione percettiva inaspettata. Questo ruolo attivo del pubblico non sarebbe possibile ricorrendo ad una scenografia concepita normalmente, come semplice riempimento del palcoscenico e a servizio del testo. Entrando nel teatro dove si svolge lo spettacolo si ode un canto sommesso, dodici voci che ripetono, senza parole e in crescendo di volume, la melodia de *Il carrozzone* di Renato Zero. Le luci sono basse, mentre la platea è stata allestita con tavoli disposti a ferro di cavallo, attorno ai quali il pubblico va a sedersi; i tavoli sono imbanditi con vino, salumi, formaggi e quant'altro tale da

farcì pensare che parteciperemo, da protagonisti, ad un banchetto reale. Nella parte centrale della scena, vicino ai tavoli, stanno sedute delle figure, appena percettibili, mentre sul palco si intravedono sei teste sbucare da sotto il telo rosso sullo sfondo e, al centro, un uomo con mani sporche di sangue che si muove a scatti, con lunghe pause e riprese veloci di gestualità sincopata. Appena sotto il palco, un trono con sopra il re Duncan, l'unico a tentare una relazione con il pubblico che sta entrando: saluta, ride, invita a prendere posto. Al centro dello spazio tra i tavoli due figure, un uomo e una donna, tentano di baciarsi senza mai riuscirci; è una sorta di danza frustrata, che non può compiersi per quella caratteristica del teatro di rendere impossibile l'abbraccio dei corpi: le lingue si avvicinano, per poi ritrarsi immediatamente, la mano di lui cerca il seno di lei, ma subito si tira indietro: da qui in avanti è possibile solo la finzione. Ad un tratto, appena il pubblico è sistemato, il re batte le mani e a quel segnale l'uomo al centro del palco, l'attore che interpreta Macbeth, che è poi lo stesso Gàmbula, comincia a parlare con voce tesa: è una sorta di prologo, intenso, evocante un paesaggio di sangue e morte, con eserciti che hanno appena terminato una battaglia. L'attore ci mostra un corpo che si spezza, che non regge il confronto con la parte che deve interpretare: conosce in anticipo la difficoltà del compito e sa già che la sua fine sarà senza onore: "spacco il mio intimo e mostro al pubblico disgustato le due metà, così che abbia modo di vedere come da nessuna delle due parti si trovi la bontà". Terminata la battuta, tre delle figure sedute si animano di colpo, gridano e girano invase per lo spazio scenico; poi si fermano, per qualche istante stanno immobili, in silenzio, e inaspettatamente, all'unisono, vomitano le parole delle streghe. Lo spettatore, insomma, fin dal prologo è invitato ad abitare mentalmente un mondo "altro", zeppo di esseri umani distrutti

dall'avidità e dal potere, una sorta di terra di nessuno abitata da figure violente e turpi, sempre pronti a commettere omicidi pur di salire nella scala sociale. Ma non è soltanto il prologo a spiazzare lo spettatore: tutto è estremo in questo Macbeth. Tutte le possibilità espressive sono dilatate, tese fino ad un ipotetico punto di rottura oltre il quale può nascere un nuovo significato. Il gioco corale del teatro dà vita ad un turbinio di forme che agisce sul pubblico con forza inaudita, affinché la sua personale esperienza possa trasformarsi, secondo il dettato artaudiano, in "esperienza produttrice del suo spazio": è come assistere ad un racconto crudele scandito con una vitalità gioiosa, dove, a di là della materia orrorifica cui sono chiamati a dare corpo, attori e cantanti acquistano una leggerezza che sembra farli volare.

La produzione di questo Macbeth, nato nel teatrino di San Floriano, alle porte di Verona, e forse non rappresentabile altrove, induce lo spettatore a riesaminare le proprie abitudini teatrali: ritmi, vocalità, effetti gestuali, senso, tutto è stravolto allo scopo di determinare un mutamento nella qualità della percezione. Anche i personaggi subiscono lo stesso trattamento, vengono cioè destrutturati per dare vita a significati nuovi. Macbeth e la Lady, le streghe, Duncan, Banquo, e tutti gli altri personaggi assumono lo status di agenti allegorici, il che significa che vengono creati per rappresentare un pensiero: sono ridotti a pochi tratti predominanti, quel che deve risaltare è una certa idea del presente; sono insomma una funzione, strumenti di un intricato e complesso labirinto di significati. Gli spettatori seduti ai tavoli insieme agli attori, con davanti le stesse bottiglie di vino, sotto quei teli sospesi a fare il "cuore di tenebra" della tragedia, tutti insieme come intrappolati in un incubo, sono sottoposti ad una ampia varietà di interpretazioni vocali

stilizzate, di gesti allucinati, di visioni distorte, e che esaltano ai nostri occhi tecnologici la ricchezza di un teatro scritto con i soli corpi e capace di risvegliare la nostra percezione assopita. Ed ecco che il nostro guscio di spettatori viene intaccato, i nostri sensi si aprono a nuove esperienze, che trascendono le nostre abitudini quotidiane; allora ognuno di noi reclama la propria partecipazione all'evento con uno spirito di avventura sino a pochi istanti prima del tutto sconosciuto. In Macbeth è il potere a dare spettacolo. Lo spazio percettivo nel quale lo spettatore viene calato è la partecipazione, mentale, ai trucchi e alle depravazioni proprie di chi il potere lo cerca e lo gestisce. I movimenti degli attori, le loro voci e le apparizioni sonore del coro, sono come esplosioni di senso cui ogni spettatore deve contribuire a decifrare, ampliando alcune peculiarità semantiche insite nel testo shakesperiano. Si esplicita così un assunto non secondario della poetica di Gàmbula, la volontà di spingere lo spettatore a «mettersi all'ascolto del mondo tramite il teatro del pensiero».

Sulle tracce di Macbeth La compagnia *Le trame di Calibano* compone una tragedia nuova, un vero racconto del terrore che molto ha a che fare con i nostri tempi, una scena in cui l'umanità è resa disumana dall'unico amore possibile: quello per il denaro. Il soldato ferito che porta al re Duncan le notizie della battaglia vinta da Macbeth contro i ribelli, prima di accasciarsi a terra, mostra una sacca piena di denari, vero motivo scatenante d'ogni azione, e così facendo spinge gli spettatori ad andare a fondo, a ragionare insomma su quanto visto e udito, permettendo, almeno potenzialmente, di trovarne giovamento nella mente. Ed infatti Gàmbula parla di “scena del pensiero” e del teatro come “festa dell'intelligenza”. In questa sua versione del Macbeth si può comprendere appieno quale sia la conso-



nanza estetica e politica tra il suo lavoro e le avanguardie sovietiche: la passione per gli esperimenti che siano in grado di mettere in dubbio il mondo. E non è un caso, allora, che il sottotitolo di questa opera sia *Il 18 brumaio di un Bonaparte qualsiasi*, parafrasi evidentissima del testo in cui Carlo Marx mette a nudo la storia della Francia nell'epoca di Napoleone Bonaparte – ed è superfluo sottolineare l'altrettanto evidente somiglianza tra Macbeth e Bonaparte, il quale, citando le parole di Marx, è costretto a fare «ogni giorno un colpo di stato in miniatura, [...] sconvolge l'economia, mette le mani su tutto ciò che è tangibile, rende gli uni poveri gli altri ricchi, in nome dell'ordine crea il caos, rendendo la macchina dello stato ripugnante e ridicola».

In questo Macbeth l'invenzione drammaturgica si sposa perfettamente con il gruppo degli attori, la cui capacità interpretativa è ammirevole e fortemente emozionante, in particolare se si valuta la loro interpretazione a partire da quello che era lo stato tecnico di partenza. Nell'osservare gli attori impegnati in questa opera, infatti, e nel vederli affrontare le difficoltà della parola shakespeariana utilizzando stilemi vocali e gestuali difficilmente osservabili nel teatro odierno, non ci si può esimere dal ricordare come gli stessi attori provengano da esperienze di teatro amatoriale e dialettale, e come il lavoro affrontato da Nevio Gàmbara assuma anche una valenza, per così dire, didattica: a partire dal lavoro di palcoscenico si insegna l'esistenza di un teatro "altro", non chiuso in moduli recitativi ormai morti. I risultati, ovviamente, non sono tutti dello stesso livello qualitativo, e risalta la differenza tra le qualità di Gàmbara e il resto della compagnia; eppure, ad osservare la recitazione delle attrici che interpretano le streghe non si può non restare rapiti dalla loro capacità nel seguire il dettato in-

terpretativo, dal come il corpo, inteso come insieme di gesto, movimento e voce, riesca a farsi espressivo e efficace comunicativamente, così come colpisce la forza e l'intensità dell'acerba interprete di Lady Macbeth, tale da lasciarti senza fiato nel monologo della pazzia finale, o l'efficacia dei non-attori (persone, cioè, senza precedenti esperienze teatrali) che danno corpo al re Duncan e al portiere - godibilissimo nel famoso monologo sul rapporto tra sesso e vino; per non dire della gestualità sincopata esibita con tranquillità dagli interpreti del Capitano e di Banquo. Gli esiti interpretativi sono molto diversi tra loro, certo, ma accomunati da una cornice di credibilità che rende i loro sforzi validi e che ben fa sperare sul miglioramento di ognuno; ed è proprio la loro bravura, e la passione profusa nel dare concretezza all'idea di Gambula, che ha reso possibile proporre segni aspri, ma anche emozioni incisive, in un clima di grande libertà interpretativa. All'efficacia dello spettacolo contribuisce non poco il "coro di cadaveri" che interviene, con la voce, ad accompagnare con suoni, rumori o canti, quanto avviene nella scena. Una partecipazione attiva, non semplice sottofondo, in un costante ripensamento sonoro e reinvenzione di frasi e di forme; un guardare da una prospettiva diversa i materiali per organizzarli e proporli e farli diventare una sorta di leva attraverso cui approntare nuove condizioni percettive. Bellissimo il sublime rumore, di tonalità bassa e scura, che esce dalle sei bocche durante uno degli interventi delle streghe. Sonorità amare, aspre, mischiate a frammenti di canzoni medioevali, composizioni originali e citazioni fuse in una costruzione che ci ha permesso di cogliere in pieno quanto possa essere piacevole e gustoso l'incontro tra la parola recitata e il canto.

Abbiamo assistito ad un evento teatrale intenso, allo

stesso tempo piacevole e gioioso, malgrado la crudezza e le asperità del dettato shakesperiano. Restano, evidenti, alcune ingenuità, ma sono il prezzo da pagare ad un percorso che punta a fare del teatro una esperienza altra. Il Macbeth di Gàmbula, pur con le sue impurità, rappresenta un tentativo sincero di dar vita ad una situazione capace di favorire l'incontro tra un evento scenico in movimento, mai rassegnato al teatro corrente, e un pubblico disponibile al ripensamento dei modi della propria ricezione. Un contributo fondamentale al teatro contemporaneo.

## Il ritmo della ferita

*Andrea Blais*

*Hamlet Ex Machina* di Nevio Gàmbula è una sorta di spettacolo radiofonico, senza una trama in senso tradizionale, dove il testo della *Hamletmaschine* Heiner Müller viene usato come materia da stravolgere, pur conservandone la struttura e i temi. Del linguaggio radiofonico conserva, in particolare, la struttura ad incastro di diversi elementi espressivi, con la priorità data al suono, in un complesso intreccio tra elementi registrati (rumori, voci, musiche) e vocalità live, mentre dell'aspetto visivo è responsabile il pittore Maurizio Zanolli, che con furore espressionistico traccia su fogli dispersi nello spazio schegge di disegni che sembrano venire dalla mente del protagonista. Ho sempre affermato che l'attenzione principale di Gàmbula è tesa ad innovare la recitazione, con spirito direi critico-musicale, abbandonando una volta per tutte la dizione naturalistica (televisiva, deprimente, irrealista) ancora in voga nel teatro contemporaneo. Come nei suoi precedenti lavori, il risultato complessivo è altamente affascinante. La cosa che più mi ha colpito è il fatto che Gàmbula, pur odiando ferocemente

il teatro di narrazione, non cessa di ricorrere alla narritività. Più volentieri, anziché proporre una struttura che si intreccia nello spazio e nel tempo con una sequenzialità lineare, predilige una prospettiva ad incastro, dove ogni elemento potrebbe stare bene anche se posto in altra posizione. Il divenire del racconto è come sospeso, quasi a suggerire l'impossibilità di portarlo a termine; ed infatti, per quanto mi riguarda, quando assisto ad un suo lavoro mi sembra di assistere a piani diversi di un unico discorso polemico. La sapienza della sua recitazione, la capacità di usare tecniche da avanspettacolo o d'avanguardia, il suo continuo rincorrere il canto, non lo allontanano mai da quello spunto iniziale, da quel suo intento etico di fare dell'arte uno sguardo disincantato e critico del mondo. Ed è meraviglioso come, proprio grazie a questa sua vena dissacrante, riesca a tenersi a distanza dai condizionamenti mercantili del teatro contemporaneo. Un teatro, dunque, quello di Gàmbula, distante dal teatro contemporaneo, ma ricco di contemporaneità. D'altra parte, e Gàmbula lo sa bene, non c'è teatro senza presente; ma il presente è, a tutti gli effetti, marchiato in segreto dalla legge del valore: è il presente del Capitale, il quale, per definizione, non appare, il suo suono non si sente mai. Il Capitale è il fantasma del teatro. Le sue funzioni "igienico-poliziesche" vengono svolte per una sovrapposizione continua di apparenze. Svelare ciò che sta dietro lo schermo-sipario, questa è una caratteristica degli spettacoli di Gàmbula; riconoscere i processi produttivi del teatro come stabilizzazione del dominio del valore di scambio. Ciò che serve – ci dice la pratica scenica di Gàmbula - è una prassi fuori dalla ricreazione, al di là del teatro come passatempo tra un affare e l'altro: per farla finita con la rappresentazione come ideologia e fantasma. In sostanza, ogni frammento di una sua performance, ogni pausa, ogni respiro, ogni sollecitazione sonoro-visiva, al pari del tono

derisorio della sua voce, non smette neanche per un attimo di impostare un percorso di opposizione. Questo nuovo lavoro sull'Amleto destrutturato di Müller svela inoltre, ancora una volta, la predilezione di Gàmbula per l'orchestrazione dei suoni vocali, tutti tratti dal vasto repertorio di cui è capace il suo corpo sonoro. La recitazione è un intricato tessuto di toni, di ritmi e di atteggiamenti marionettistici, ognuno come abitato da un "doppio": la dizione è, allo stesso tempo, ferita e feritoia, ossia capace di donarsi come esperienza dolorosa e insieme come apertura; la moltiplicazione degli effetti vocali suggerisce un incedere che è crudele e visionario insieme. Altra caratteristica che mi ha sempre favorevolmente impressionato è che, pur basando la recitazione sulla voce, la sua vocalità non si perde mai entro uno spazio di sola effettistica fonetica. La geometria vocale scelta da Gàmbula è probabilmente l'unica capace di superare la "concezione borghese della lingua" (Benjamin), là dove la voce si attorce al significato, e allo stesso tempo di scavalcare una volta per tutte l'opacità di quella sorta di neo-idealismo convinto che la peculiarità della voce stia nel suo essere solo significante. L'opposizione fra voce e parola non ha senso: Gàmbula sa bene che la pretesa autonomia della voce è la sua condanna, è decretare la sua definitiva sterilità. E' solo la perfetta integrazione fra ritmo, intonazione e parola, sintetizzata nella voce-segno, che riesce ad aprire spazi d'ascolto solenni e rigorosamente liberanti, che si riesce a vincere il morto del discorso (che è sempre discorso del potere). Il risultato è allora una recitazione bestiale, primitiva, ben al di là di quella "gentilezza del dire" preferita dai suoi contemporanei, ma anche una recitazione colma di tenerezza, di impulsi erotici, dunque tesa all'abbraccio. Sul finire della pièce, l'Interprete di Amleto (personaggio dell'opera di Müller), appena entrato nella "macchina del potere", e sollecitato dall'ascolto - guarda un po' - di una

voce femminile, decide di uscire dalla gabbia e di trasformarsi definitivamente in donna, rivendicando il piacere della rivolta, che è prima di tutto, per come l'ho colta io, una rivolta del corpo e del desiderio contro l'accondiscendenza al regime dell'economico.

## L'attore dal ritmo sincopato

*Vox clamantis in tenebris*

*Andrea Blais*

«E perché nel grido, una nuova bellezza trionfi: brutale».

Nadia Fusini

Nelle opere di Nevio Gàmbula la voce è la prima realtà del teatro. Anche la sua versione dell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller è essenzialmente affidata all'oralità. Lo scopo non è però quello di ridurre a sola vocalità il testo, ma di dare la massima efficacia di *presenza fisica* alle parole attraverso la voce, con l'intento di "accompagnare" l'immaginazione del pubblico nello sforzo di decifrare il difficile testo di Müller. È l'idea stessa del teatro di parola ad essere portata all'estremo, in senso assolutamente antiteatrale; tutto quello che dà pregnanza alla parola è la sua *messa in voce*, dove le esplosioni dei suoni e i rivoli di senso vengono convogliati all'interno di una struttura le cui componenti predominanti sono il ritmo, il contrasto timbrico, le variazioni tonali, il respiro e il silenzio. Il risultato è un evidente "naufragio" della percezione.

Nello spettacolo non c'è una situazione scenica; c'è piuttosto una ossessione che racchiude tutte le situazioni possibili: uno spazio claustrofobico perimetrato da enormi fogli



bianchi, illuminato da luci violente e abitato da un essere con ali sfatte e maschera sulla nuca (il pittore Maurizio Zanolli), tutto intento a tradurre in immagini l'animo tormentato dell'Interprete di Amleto; e nello spazio una serie di effetti vocali si interfacciano costantemente con il *pastiche* sonoro registrato. L'effetto prodotto è, da una parte, quello del toccarsi e allontanarsi, ossia una spazialità che coinvolge, insieme, attore, pittore e spettatore; dall'altra quello di una *estrema sollecitazione corporea* dell'ascoltatore, che molto somiglia ad un coltello che insiste sulla ferita. A volte l'attore sembra che canti dall'interno del disegno, spostando l'attenzione dello spettatore sul momento dell'immagine; altre attrae a sé l'attenzione avvalendosi di supporti (la piccola bara bianca, il drappo rosso, i pupazzi, i diversi costumi), esibendo una grande maestria nell'illustrare con veloci metafore visive alcuni passi del testo; altre ancora la sua forza espressiva è tale da trasformare "l'enorme rigurgito di parola-voce" in un evento che si svolge, impietosamente ferendolo, per l'orecchio dello spettatore. Un continuo cortocircuito, dove si percepisce la volontà dell'attore di far deragliare le norme, ed in particolare i "facili sentimenti" cui ci ha abituati il teatro contemporaneo, per creare un evento avvolgente ed estremamente denso. Quel che appare nell'*Hamletmaschine* è una complessa stratificazione di segni capace di aprire una pluralità di interpretazioni, mobilitando lo spettatore nel decifrare l'intera composizione. L'orchestrazione dei segni apre una comunicazione sconvolgente.

Ad andare in tilt sono anche i "ruoli" tradizionali. I personaggi della pièce sono espunti d'ogni tipicità propria dei personaggi teatrali; vengono spogliati del loro spessore psicologico (assente già nel testo di Müller) e esibiti come situazioni della "favola crudele". Il che permette di dare al ritmo recitati-

vo un andamento a sprazzi ed estremamente mutevole, smantellando dall'interno la linearità del gioco teatrale. La tecnica adoperata da Gàmbula, che è poi una tecnica di stravolgimento parodico, consiste nell'inserire all'interno della struttura lessicale, gestuale e vocale elementi da essa distanti, fino a capovolgerne completamente il valore per generare una forma grottesca. Esempio il frammento di Ofelia, dove l'attore, dopo essersi fatto dipingere dal pittore un corpo di donna sul petto, indossa maschera da sub e pinne e si spinge sino al proscenio singhiozzando in tonalità di falsetto la parte. Una tecnica che è definibile di *boicottaggio*: costruisce la recitazione secondo le regole, ma immettendo degli ostacoli in modo da impedirne il normale funzionamento. E non è un caso che a cortocircuitare, alla fine, sia lo stesso attore, come bene ha evidenziato Simone Azzoni nella recensione dello spettacolo comparsa sul quotidiano *L'Arena*: "L'attore è anche contro se stesso in un perenne elettrochoc che altera il linguaggio e il gesto". È come se l'esperienza corporea dell'attore, nel contatto con le parole di Müller, volesse esibire un trauma: la lesione inferta dalla Storia al disagio dell'esistenza.

L'atto di massima rottura nei confronti della "costruzione del personaggio" avviene comunque nel nucleo centrale della pièce. In proscenio, e con voce flebile, l'attore dapprima recita il famoso monologo "essere o non essere", poi con noncuranza si volta, indossa una specie di guanto e impugna una spada di legno; si rivolge di nuovo verso lo spettatore e dice una didascalia in pieno stile brechtiano ("Amleto, Shakespeare. Atto primo, scena quinta. Versione poetica di Nevio Gàmbula"), per dare quindi vita ad un evento di pura esaltazione vocale, mischiando frammenti di Shakespeare a una velocissima narrazione in pseudo-siciliano, dove il guanto prima indossato

si dimostra essere un burattino. L'attore è senza personaggio, definitivamente costretto a proiettare nello spazio nient'altro che i brandelli d'un corpo-voce in cui si sedimentano i conflitti che lacerano il testo di Müller.

Tanto *Hamletmaschine*, quanto il precedente *La lingua recisa*, mettono in scena primariamente la forma particolare di recitazione su cui si fondano, la sua eccedenza, il suo evidentissimo, estroverso scarto dalla norma. E ripropongono vistosamente il problema "costitutivo" della recitazione in quanto parola che dall'oralità procede e s'incarna, e all'oralità tendenzialmente tornerebbe ad attingere, dopo aver transitato il rapporto con la densità dei significati della lingua. Il modo che ha Gàm-bula di trattare la recitazione – l'impeto fonatorio che rende incendiario il suo dettato, le proiezioni polisemiche, il livello a volte beffardo della dizione – rivela la distanza che separa la sua recitazione dall'essere normalmente piacevole dell'attore contemporaneo. Distanza polemica e sacrosanta, se si considera quanto, almeno in certe espressioni stantie della recitazione oggi adottata dagli attori, esse siano collegate a moduli ripresi direttamente dal televisivo e dal cinematografico. La scelta di una recitazione che evochi una oralità crudele (secondo una palese affinità con Artaud) e si proponga in forme telluriche, scopertamente funamboliche, implica la negazione o lo sbarramento del passaggio transitivo del significato nel significante. Voce, parola e gesto procedono ad un tempo sulla esibizione di una ferocia espressionistica e sulla reticenza a risolvere la recitazione sui soli significati. Giocando sulla esaltazione delle possibilità espressive del corpo dell'attore, ferocia e reticenza tendono ad esibire il significante come momento autonomo e a far così meglio esplodere in tutti i suoi risvolti il significato.

Questo procedimento punta a dare concretezza alla ricerca di uno *straniamento estremo*, capace di far deflagrare sulla scena almeno tre dimensioni: 1) se stesso, ossia l'attore Nevio Gàmbula, la sua passione teatrale e politica; 2) il testo di Heiner Müller, col suo corollario di personaggi e di sensi apodittici; 3) la partitura vocale e sonora e gestuale, ossia quel voluto "disordine polifonico" della recitazione. La condizione che lo straniamento presuppone è la coazione alla norma, il doversi cioè rifare ad una condizione – la tradizione, l'uso, le convenzioni – vissuta come limite; per liberarsi da questa "costrizione patita", la recitazione di Gàmbula non può che costituirsi come *rovesciamento*. Così la sua attorialità non può essere compiuta, formalmente perfetta, essa è data piuttosto come frustrazione, interrotta, grezza, come tensione non sempre risolta, o come condizione anomala che fa della continuità una trama da lacerare. Ciò che gli preme – e raccogliendo in ciò quanto Brecht ha teorizzato sullo straniamento – è avvistare nella recitazione la storia, per interrogare il suo stesso essere attore *nella* storia (sociale, ma anche del teatro). Per questo la recitazione di Gàmbula non può che mostrarsi nel suo frantumarsi, pronta alla dispersione: perché, pur esaltando il lato polemico e critico dell'opera (che presuppone una costellazione solida di base), nell'attuale contesto storico-sociale è arduo il ricostituirsi unitario del soggetto; lo stato di perturbazione costante che anima l'individuo contemporaneo è esprimibile sulla scena solo in forme spezzettate e irruenti. Ciò rende il lavoro di Nevio Gàmbula una *anomalia* nel panorama contemporaneo.

Le brusche interruzioni cui Gàmbula costringe la dizione, sottolineano ancora di più il fatto che Müller, nel suo testo, non volesse descrivere una realtà né narrare una storia lineare, ma semplicemente mostrare l'impossibilità di "descrive-

re l'umano" portando alle estreme conseguenze le possibilità espressive della lingua. E la perdita dell'orientamento (dell'andamento *tonale*) che ne consegue fa esplodere la recitazione, in un continuato *effetto di sincope*: la nevrosi vocale di Gàmbula è un continuo rallentare o affrettare, ora ricorrendo al "lampo oracolare della voce pausata", ora alla furia inafferrabile dell'emissione, ora alla felice e giocosa vitalità della voce dei cunti siciliani. Per raggiungere l'effetto di sincope, Gàmbula esegue ogni frase in modo diverso, battendo gli accenti mediante una *poliritmia instabile* e ricca di paralisi e ricorrendo a tratti, per quanto in modo barbaro (da attore e non da cantante), al tipo particolare di "canto parlato" (*Sprechgesang*) elaborato da Schoenberg nel *Pierrot Lunaire*, aumentando il tempo di esecuzione delle vocali o la durata delle sillabe accentate all'interno di una struttura fatta di improvvise variazioni d'altezza e di timbro; la voce è deformata in smorfie, proiettata in sonorità ora grottesche, ora ironiche, in visioni allucinate, grazie ad una vocalità che osserva l'andamento prosodico della frase (l'altezza del suono per il cantante), ma, anziché seguirla fedelmente, la sfiora, oscillando in modo approssimato intorno ad essa; ne risulta una allucinata recitazione, aspra e inquietante, che nega "l'accordo perfetto". L'attore, dunque, allo scopo di attivare una comunicazione intensa, arricchisce la sua espressività di una fitta trama di dissonanze: dai movimenti dissociati alla gestualità esasperata, dagli strappi di voce alla rottura di ogni equilibrio ritmico, egli cerca di aprire nuove possibilità alla percezione. Con lo scopo, neppure tanto velato, di aprire una nuova concezione del teatro e della vita.

La recitazione di Gàmbula non è dunque una recitazione bene educata; è piuttosto un "togliere di scena" tutto quanto fa spettacolo rovesciando la lava incandescente d'una

*voce sconveniente*, che attraversa il testo di Müller, lo scombinava fino a farcelo vibrare davanti, scavato fino agli interstizi più complessi, aprendo nuove modalità di interpretazione. Gàmbula è convinto che la sua fitta ragnatela di vibrazioni energetiche possa, pur urtandola, solleticare la nostra immaginazione di spettatori troppo spesso accondiscendenti ad un Bello solo estetico. E in questo senso, i suoi “travolgenti flussi d’oralità crudele”, strazianti in ogni minimo dettaglio, assumono uno statuto politico, si fanno cioè critica impietosa dell’esistente. E nel far questo portano in scena il dramma dell’attore Nevio Gàmbula, incapace di *adeguarsi* al presente e alle sue forme.

Publicato sulla rivista *Hortus Musicus* n. 15 luglio-sett. 2003

## Tra le macerie

*Simone Azzoni*

Facciamo riferimento a qualcosa di altro, a qualcosa che è già accaduto, consegnato alla storia. Una lettura che non sia parto o prodotto estetico suggestionato, a se stante ma che, strumento di visione e di ulteriore analisi, renda conto della distruzione delle aporie, delle derive dell'intelleggibile. Divido quindi i messaggi, i segnali semantici che compongono lo spettacolo *Hamletmaschine* (nella versione di Gàmbula e Zanolli) e consapevole della loro intrinseca e sostanziale unità, per un breve istante li separo, li isolo per scomporre la precaria unità dello spettacolo, il disarmonico equilibrio che costruisce l'incastro. Anche perché Müller usa la sua scrittura non per affermare un dogma teatrale bensì per verificare la labilità della scena. Non c'è mai certezza che il teatro, lo spettacolo siano lì. Siano nel presente e non cinque minuti fa. Non c'è certezza che la parola dica, che rinunci alla sua inadeguatezza, alla sua ingombrante inutilità. Questa affermazione è per noi fondamentale, perché lo spettacolo si occupa e parte dalla materia per potersi concentrare sulla sensazione, su ciò che in realtà è so-

lamente effimero.

Parto da due premesse che vorrei che come lampi apparissero e scomparissero: prima per guidarci e poi per lasciarci perdere definitivamente. Dice Artaud: «sigillata dentro una cabina di vetro la follia non tace, la coscienza brucia, il dolore stermina ogni forma di compromesso con il mondo esterno, con il mondo borghese che ha inventato torture legali e piattume mentale». E quindi, citando questa volta il nostro Heiner Müller, «ogni pensiero è già stato detto, tutti i sentimenti sono di ieri». Partiamo dunque dalla 'parola'.

### **Parola**

Nella parola gutturale, urlata, soffocata, repressa, spezzata, la verità sta nella scomposizione e nella ricomposizione. Troppo lenta per il pensiero che scivola sui cocci della storia e delle utopie distrutte. Voce di scomposta mente.

Solo salmi stonati, parole che non bastano mai, che si consumano.

Nevio Gàm-bula *spoglia le parole e le frasi* dai loro contesti secondari e condensa la quantità verbale in pochi lacerti, pochi lampi tra le pause.

Il suo processo è simile a quello che usano i *burattini*, marionette senza vita già morte a questa vita. Come per i burattini anche qui la pausa segna la nuova creazione, lo spazio temporale prima del nuovo singulto.

La parola che nasce è *canto interrotto*, nenia da cortocircuito che balbetta nella bocca aperta per un urlo. Parole slegate dal volto, slegate dal significato da dare alle cose.

Ma parole come *organismi viventi*, scelte per la loro dinamicità corporale, messe in movimento come i verbi che indi-



cano solo il fare, un fare naturalmente fallimentare che non ci porta da nessuna parte

Sembra illogico, è illogica, ovvero non linearmente narrativa, la citazione alla politica, alla TV, all'Amleto, ma l'illogicità è anche tra azione e testo.

Tra parola e gesto c'è un'ulteriore tensione.

Il teatro di Nevio Gàmbrula non parte dal testo, parte da una azione teatrale, da un quid teatrale. Il testo è solo malattia della memoria e della percezione, è storia che va destrutturata. Si capisce quindi che l'azione è del tutto indipendente e tale solo da esprimere solo e solamente gli elementi contrari presenti tra i brani letterari del testo e quelli sincopati dei gesti. Quindi stasi, stasi della conoscenza che non produce uno stadio di ingenuità, ma solo una sospensione della storia.

Non è più possibile il confronto con l'altro, la dialettica, e allora il passato deve destrutturare il presente. Comunicare con i morti, la loro parola è irruzione di un altro tempo, è memoria che diventa anticipazione, che irrita, perfora, dissolve la coscienza identica a se stessa.

Scriveva già Klee: *«nell'al di qua mi si può afferrare. Infatti ho la mia dimora tanto fra i morti quanto fra i non nati»*.

La necrofilia è amore per il futuro. La distruzione è comprensione che avvicina il passato al presente. Distruggere Amleto per dare attualità alla macchina delle parole. Amleto come glossario che re-agisce, che catalizza la memoria, paradigma storico ormai non più sincronico. E le sue parole come eco di discorsi che risuonano nel corpo, risuonano nella mente come ingranaggi rotti e per poi urlare la sconfitta dell'eterno ritorno, il cinismo disperato di chi ha già esperito la propria impotenza.

Così l'ideologia rifrange la sua immagine nello specchio di Amleto che essa stessa manda in frantumi. Uno slittamento continuo, movimento di diffusione, trasformazione delle paro-

le in silenzio per non renderle complici del costruire la realtà.

Occorre un nuovo calendario, un ritorno al punto di partenza, negare il tempo omogeneo e vuoto per riacquistare la pienezza dello *Jetztzeit*, dell'attimo autenticamente storico dove non esisterà più la sospensione messianica dell'accadere, ma solo una linea retta. Qui l'Amleto annienta nel suo disgusto il suo io remoto per rinascere lontano dal passato prossimo in uno spleen funereo e furioso.

### **Suono**

La musica intesa come produzione di suoni, parallela e non regolata dal teatro visuale, non regolata dall'utilità che sana o tranquillizza, dalle regole canoniche che estraggono dal modo suoni pre-esistenti.

Qui la musica è necessaria, appesantita da tonnellate di rumore, non corrotta dalla selezione di quei suoni che rappresentano la parte buona di noi.

La musica ci spinge a toccarla, a ritirare la mano, a stabilire una aderenza e poi negarla.

Inquietudine che tenta di cucire la grave malattia terrestre che non è canto di guarigione che non sa nulla non sa raccontare la carnevalesca decadenza dell'uomo.

Lato barbarico della specie, cantone grumo senza bellezza musica che non alza la bandiera bianca ma che non sa stare buona nelle sale d'aspetto di flussi coerenti. La musica come macchinetta rotta, come tosse che ci incrosta l'udito che ci sputa note stonate troppo lente per il flusso di pensieri troppo veloci giù nel burrone del senso e della comprensione.

La musica che canta una ferita, la ferita migliore del vuoto, la sete migliore dell'acqua

### **Scena e oggetti**

L'oggetto si trova nel grado più infimo, perennemente alle soglie della distruzione e quindi anche l'attore e il pittore si trovano in uno stato di perdita di spazio, di luogo malato che ammala che crea, come ama dire il nostro Maurizio Zanolli, continui *tranelli*, imboscate continue *voragini*.

Vuoti di senso. La scena è il sangue che sgorga dal proprio corpo, la scena è la frattura tra coscienza e azione, ideale e realtà, fedeltà e tradimento. La storia squaderna i disegni dell'intelletto.

L'effetto è deleterio perché i libri in scena, i fogli su cui pittura, i pupazzi, sono ridotti al niente, al pre-creazione, intermediari tra l'uomo e la morte; simili all'uomo, ma inanimati, mostrano la morte: mezzi artificiali per la concretezza, non imitano, ma ne mostrano la realtà concreta, le schegge della morte impazzita. Estranei alla morte, ma ad essa simili. La scena diventa così i grado zero degli oggetti, raffreddata da elementi apparentemente innocui.

### **Pittura**

«Nessuno ha mai scritto, dipinto, modellato, costruito o inventato se non per uscire dall'inferno». Scriveva Artaud. Un inferno, un abisso che ci si ficca nella mente senza vie d'uscita, nemmeno la memoria della bellezza. Riconoscere lo sfacelo è almeno segno che la mancanza, il sentire la mancanza, ancora serve. Così l'opera ad incastro di Zanolli. Respira la pittura di Zanolli, respira le ferite che lascia sanguinare, ha gli umori di una profanazione perenne, un girotondo funereo tra figure che si dilanano in se stesse.

I gesti sembrano realistici, ma ciò avviene per esorcizzare la finzione. Procedo a sbalzi, anch'egli come se stesse tracciando un inventario di oggetti impossibili e incoerenti.

Automatismi che fanno rinculare il tempo, che fanno retrocedere nel tempo la vicenda alla ricerca di un originale immaginario.

È il doppio, quello artaudiano se volete, la scena cela un mondo che ha già una storia, una origine che dalla pittura emerge dirompente e senza salvezza.

Una successione di ciack cinematografici, i rovelli di una memoria ansiosa di non dimenticare, ansiosa e appannata come un delirio onirico, ogni azione è coatta a ripetersi, ogni quadro a sfarsi e a ricomporsi per privarci della comprensione, ogni episodio ad esaurirsi e a rivivere.

La verità della riproduzione si sconfessa riproponendo metamorfosi di figure, pezzi e lacerti di brani per poi ricomporsi in tutta la loro artificialità e svalutazione.

Prevale l'accumulo di gesti calcolati e rotti, come una partitura musicale dove sfilano movimenti aritmici. Troppo desiderare, troppo avere, troppo sapere e quindi esporre al rischio, alla sorte all'esito perennemente incerto. Zanolli è l'ingenuità benedetta, la follia, pura dalla sporcizia del mondo che si consegna, una resa incondizionata

E allora occorre scorticare l'incrosto dei sogni, farne musica stonata, occorre scrivere, segnare i rifiuti del segno e del colore, elogiare, esaltare il *non*: bel segno il *non*. Il *non* è la storia non dicibile, non toccabile, il tutto perduto. Il pittore come persona che non parla, muta nel pensiero che manca le parole, grande silenzio, aspettare la parole e i segni e ... non poterle aspettar, come parlare solo nell'occhio bastonato che non suona. Dentro nel cosmo, senza nominare, senza tramandare senza ricordare tutto si rompe, si creano doppioni.

I doppioni sporchi e sbandati dalla vita si riuniscono con le parole e la musica e si specchiano cullati dalla disarmonia del suono.

Direttore d'orchestra di questo macabro valzer siamo noi, demiurghi e primo testimone dell'azione che la nostra mente crea e poi costretti ad esserne i soli spettatori.

### **Gesto**

Corpo estraneo, sovvertire una scena in cui il suggeritore fosse possibile e il corpo fosse agli ordini di un testo estraneo, derubato del proprio nome. Così voleva Müller, come Artaud: *parole sufflée*. Nonostante il forte intento *propagandistico*, da manifesto, l'oggetto creato non appartiene più al suo creatore, ecco il significato della macchina, dell'*alienazione* a se se stessi e all'altro: un *io* di troppo, *ingombrante*, che non riconosce e non si riconosce.

L'oggetto, il gesto creato si stacca, freneticamente, elettricamente dal suo creatore, e Amleto diventa il nuovo inizio virginal della storia

L'atto creativo continuamente provocato è continuamente e incessantemente contraddetto. Provocato non attraverso l'improvvisazione, ma attraverso geometrie a linee spezzate, che ti accompagnano fino ad un certo punto per poi rivelarti il cortocircuito, il fallimento, il buco in cui sei caduto.

Il guaio è che ciò che appare è *l'impotenza*, non la mancanza di ricerca.

La rivoluzione poggia su una rinuncia impotente, sconosciuto commiato anche dalla scena che non vede più: la scena e la rappresentazione non servono per nessuna salvezza. Ecco al ripetizione, nevrosi del paziente che come diceva Freud «fa apparire la sua esistenza un dramma che assume la forma mitica di un destino e di una fatalità».

La ricerca c'è, chiara verso un assoluto che sembra non poter sussistere senza errore, senza gli errori costretti nella propria tragedia. Il tempo della rivolta è un tempo *out the*

*joint*, si manifesta l'incompatibilità tra la realtà dei bisogni, dei desideri e la storia. La loro collisione tragica è nei gesti crudeli cui l'io è sottoposto, proiettato fuori da se è vittima e carnefice del tempo, parla ed è parlato. La condizione schizoide della memoria, il tempo dissestato dalla sua memoria mescolato in una nausea di violenza ed oblio.

Il personaggio abbandona la sua parte per un luogo del fallimento necessario, della coscienza sporca, ma viva, trova uno spazio e lo cerca nella propria carne, abitato da rumori e violenze solipsistiche. La ribellione del corpo contro le idee, contro pensieri ferite e cervello cicatrice, intellettuale senza più ruolo o dramma, fatto di perdita e frattura, di volontà che va verso un altrove che non accetta perché è errore.

L'errore è nei tranelli, nei vuoti di senso che si alternano tra *equilibrio* e *disequilibrio*, tra opposizione e stasi, alternanza e permanenza, azione e reazione, vuoto e compensazione.

Tutta l'azione dinamica di Nevio Gàm-bula è questa legge del *come* più che del *traguardo*.

Azioni brevi, interrotte, articolate con minuzia, piena di dettagli, che non si concludono, ma ci lasciano il vuoto.

Lo spettatore è nel vuoto, nell'insoddisfazione. Poi la voce narrativa sembra riapparire, intermittente, piena di lacune, va e viene e il senso generale è la mancanza di vita.

È come se il suo gesto fosse una *perenne reazione* che si stacca tra due zone silenziose, il prima e il dopo la parola, il gesto. Uscire dal silenzio, attraversar la luce prima di ricomparire nel buio che ha preceduto e che seguirà (sembra di seguire un dettato alla Kantor), ma qui è l'attesa più che la presenza, l'essere guardato, in quell'istante in cui la percezione della realtà non c'è più, distorta.

Il gesto convulso, elettrico è quindi un vano e inutile ritornar alla percezione della realtà. Una convulsione su tracce

che diventano circuiti, piste fisiche che circolano parallelamente alle emozioni drammatiche e le fanno scaturire.

Da qui il ritmo che Nevio Gàmbula ci restituisce come qualcosa di organico, come lo spazio tra attesa e azione, come fondo enigmatico e oscuro delle cose.

Un ritmo che ci svela come ogni azione nasce dall'immobilità, dalla fissità dell'impotenza, dall'immobilismo della tragedia, di un dramma già compiuto, già avvenuto e irrecuperabile.

Un teatro della morte, per dirla ancora alla Kantor.

Un teatro dove la morte ci inorridisce e ci attrae, proprio come la nostra fine.

## A proposito di HamletMaschine

Milena Massalongo

1. Quelli che seguono non vogliono essere più che appunti in margine ad un testo e alla sua messa in scena, non una recensione, né tanto meno un'interpretazione. È ridondante parlare di teatro, il teatro parla già da sé, e forse una critica teatrale può recensire solo la reazione del pubblico, occuparsi proprio del contatto, avvenuto o meno, del tipo di contatto. Per questo testo poi, vale, ma nel senso più letterale, quello che si dice di ogni testo di livello, che è il miglior commento e la migliore rappresentazione di se stesso. *Hamletmaschine* si rifà, tra l'altro, in modo scoperto già nel titolo, all'*Amleto* di Shakespeare. Ma non è una rielaborazione, nemmeno una riscrittura, perché non prende solo spunto dal testo shakespeariano per poi espandersi in una nuova opera. *Amleto* non è solo lo spunto, è la radice scoperta, portata all'estremo. Se è immaginabile qualcosa come una traduzione per sedimentazione, allora questo è *Hamletmaschine*, che non traduce solo da una lingua all'altra, da un tempo all'altro in vitro, come fanno le versioni attualizzanti. Il tempo che è intercorso, il tempo come



dimensione fisica, al limite dell'umano, vi interviene e la scrittura tenta di tenere il passo, come se una traduzione avesse luogo in accelerazione, esaurendo storia e personaggi prima di averli raccontati, bruciando sul nascere anche la narrazione, non solo il dramma. Di fatto *Hamletmaschine* nacque in margine ad una traduzione di *Amleto* a cui Müller lavorò per uno spettacolo di Besson-Langhoff e Müller stesso la definisce una volta "ein Schrumpfkopf", una di quelle teste-trofeo che popoli primitivi ricavano dal teschio del nemico ucciso, conciato e rimpicciolito come se avesse subito una concentrazione.

Scrive questo testo di getto nel 1977, ma la stesura è una specie di emersione di una tensione cominciata fin da ragazzo con la prima lettura dell'*Amleto*, come lui stesso racconta, in lingua originale, quando ancora non conosceva bene l'inglese e la lettura avveniva più per divinazione che per comprensione logica del testo. Credo che quella prima esperienza della lingua di Amleto, come di un fatto-corpo da percepire piuttosto che come una mezzo di comunicazione, sia stata determinante per *Hamletmaschine*. Di certo è in una percezione sfocata di motivi e psicologie che ha potuto emergere il senso di quel «tempo fuori dai cardini», il vero antagonista nella tragedia di Amleto, ragione per cui *Amleto* non riesce ad essere una tragedia. In *Hamletmaschine* quel tempo è diventato il vero protagonista, e ciò va inteso nel senso più letterale possibile.

Il testo di *Hamletmaschine* costruisce l'esperienza della *durata*, attraverso cui perde d'interesse la storia: Amleto che non recita più il suo dramma, Ofelia, che non si uccide più, ha esaurito in tutte le donne (le vittime della storia) il suicidio, la disperazione e il tempo dell'attesa. Una prospettiva in cui tutto è stato fatto, la storia è venuta a noia, ma una prospettiva tal-

mente totale da avere anche nichilismo e delusione alle spalle. Non solo dell'avvicendamento dell'azione non resta che un cambio di scene, ma non esistono nemmeno più ruoli distinti, tutt'al più un Io - pronome che pronuncia il discorso, una voce impersonale.

Il testo non è nemmeno assimilabile ad un lungo monologo perché non sembra esserci nulla al di fuori della lingua, come un testo che abbia fagocitato dramma e personaggi e li ripercorre e li liquida con una accelerazione spaventosa, il dubbio amletico, la tragedia, la disperazione di Ofelia, e in un salto temporale anche la rivoluzione comunista, la sua pietrificazione in monumento e il suo soffocamento nella nauseante giostra consumistica. Come se la lingua di Amleto fosse sopravvissuta alla sua storia alla sua ripetizione ossessiva nella storia fino a giungere al suo esaurimento per estenuazione. Perché il tempo si è dilatato a dismisura anche oltre la morte dei singoli individui.

Il 'fuori tempo' è la dimensione che la costituisce, il tempo in accelerazione e arresto istantaneo insieme, con una prospettiva che riesce ad essere storica, panoramica e interna/assoluta: «da entrambe le parti del fronte». Critica e urgente pratica. Davvero, rendere giustizia a questa contemporaneità impossibile, per il teatro è un'impresa. Ma forse questo è teatro nel senso più stretto, non annacquato in racconto-simbolo-comunicazione.

Ciò che accade nella parola, la storia di Amleto, ciò che resta di Ofelia, la rivolta, tutto è insieme adesso, sulla punta dell'attimo ed è già irripetibilmente stato. Per questo non si riesce a cavare una "posizione" di Müller. Nemmeno una posi-

zione nichilista, per gli stessi motivi. La discronia è il principio compositivo di questo testo, non il funzionamento; il funzionamento invece è ancora lo sforzo di andare a tempo, di ricondurre il tempo nei cardini.

In questa macchina, il principio di funzionamento cozza contro la struttura. *Hamletmaschine* funziona contro se stessa. È questa la sua potenza, al limite, la sua im-potenza, che non ammette però, come un'impotenza qualsiasi, il suo contrario.

Il tempo è astronomico, compatto e dilatato al tempo stesso, in cui la luce di una stella morta miliardi di anni fa, ci giunge solo ora. Il pensiero è sparato alla velocità della luce, non dà tempo perché immagini, idee possano staccarsi, ma è una dialettica talmente vertiginosa da bruciare sul nascere qualsiasi atteggiamento mentale. Una pulsazione dialettica da forze fisiche, da particelle atomiche, non da pensiero.

«Io ero Amleto», l'attacco di *Hamletmaschine* non è il segnale di un ricordare umano, ma di una memoria elettromagnetica, da nastro di registrazione: nel senso in cui i fossili sono l'unica testimonianza di una vita scomparsa, così questo testo è l'unica testimonianza di una prospettiva impossibile sull'uomo.

Certo, permane l'ambiguità, e ciò perché la lingua è ancora umana, è leggibile. "Io" è il pronome della persona, il verbo passato è subito una rievocazione, anche dei sentimenti connessi: forse la nostalgia, o la rabbia proprio per questa impersonalità (*un regno per un dolore vero*). Ma quella forza immane che spinge oltre ed è la vera protagonista del testo, quel tempo astronomico resiste alla personalizzazione, è la forza che tenta di espellere anche la possibilità di un letto-

re/spettatore, di accedere ad una dimensione illeggibile-impronunciabile, da chiunque.

*«Impossibilità di descrivere tenendo il passo di ciò che accade; impossibilità di unificare scrittura e lettura; espulsione del lettore dal testo. Marionette riempite di parole, di segatura. Carne di cuore. Il bisogno di una lingua che nessuno possa leggere aumenta. Chi è nessuno. Una lingua senza parole. Oppure lo scomparire del mondo in parole. Al posto di questo, la compulsione a vedere che dura tutta la vita, il bombardamento di immagini [...] le macerie della letteratura.»*

[H. Müller, da *Traktor*]

E' uno scrivere al limite della paralisi. Arrivare prima dell'intenzione, uccidere l'intenzione, qualsiasi, anche quella della poesia pura, anche quella che c'è nella scrittura automatico-surrealista, con cui questa non ha niente da spartire. Anzi, è una lotta perché nemmeno un soggetto inconscio possa formarsi, di modo che sia la realtà stessa a prendere brutalmente la parola. Ma quale realtà, dato che qui una realtà come oggetto di un soggetto, secondo la visione tradizionale e l'esperienza comune, è divenuta impossibile.

Brecht nella sua scrittura/rappresentazione epica calcava sull'esibizione dell'intenzione. Non solo il senso inteso doveva essere chiaro, come vuole il teatro di tradizione, ma anche la parzialità di questo intendere, secondo l'insegnamento pratico marxista. Nel "chi" che sale all'espressione, alla pari del 'come' e del 'cosa', l'espressività raggiunge il culmine. Probabilmente questo è anche il culmine del 'drammatico'.

I testi di Müller in genere hanno invece la capacità di sottrarsi all'espressione, per quanto questa predispone almeno la finzione di una coscienza psicologica o di una riflessione. Si

scrivono in margine, in un certo senso sono pronti un attimo prima di giungere all'espressione. Il senso prende corpo al di qua dell'esprimere, nella parola prima di venir 'detto'.

Si nota e si dice volentieri che la sua lingua è violenta. Ma la violenza non è della lingua sul mondo, sulle cose, quanto della lingua contro se stessa, contro la sua stessa mediazione della realtà. Anziché imporsi in modo assoluto, si ha la sensazione che lotti per sottrarsi, ma senza l'ingenuità di postulare un mondo fuori dalla lingua, dalla visione. È questa la drammaticità tutta interna al testo, che viene prima di implicare altre dimensioni.

In qualche modo ogni testo di Müller, perché è caratteristica della sua scrittura, e *Hamletmaschine* in forma palese, sono, *in diretta*, anche la propria critica, il proprio commento, e non come un momento a posteriori inserito nell'opera.

Per questo un commento critico si trova in esubero rispetto ad essi e la stessa rappresentazione, in quanto contiene per forza un momento interpretativo, viene spiazzata dalla saturazione di questa lingua, che non ha più rispetto per l'indicibile e non consente spazi vuoti – a meno che non le vengano estorti.

Se è utile concepire qualcosa del genere, diremo che è una sceneggiatura post-rappresentazione. Come se *Hamletmaschine* venisse anche dopo la sua messa in scena.

Sembra che di questo testo si possa parlare soltanto attraverso dei 'come se', ipotizzando concretamente la situazione da cui si scrive e si espone in piena potenza, cioè in fondo at-

traverso un'operazione già teatrale. Se è un'opera ai limiti del rappresentabile, lo è proprio per la teatralità estrema.

**2.** *Hamletmaschine* è un testo metallico, dis-umano, nel senso che l'uomo non è più la sua condizione di possibilità, si scrive oltre. Una rappresentazione che le assomigli il più possibile può essere, a prima vista, l'unica a non fallire. E quindi una voce scorporata, fuori campo, impersonale, come una registrazione da un tempo futuro, può sembrare la soluzione più pronta (così è stato fatto a Berlino su CD con la collaborazione dello stesso Müller, nel 1990.)

Una messa in scena, infine, che non è una messa in scena, senza corpo, senza gesto, o che consiste nel ritirare il più possibile la 'scena' e nel farlo proprio tramite la sola parola, spersonalizzante, totale. Forse è la versione ideale per rimarcare il più possibile la capacità del testo e quindi di fatto 'propedeutica' ad ogni rappresentazione.

Müller suggerisce però una volta, come rapporto ideale tra testo e messa in scena di un'altra sua opera, il *Filottete*, la resistenza del corpo esposto, fisico, a questa lingua implosa come un buco nero. Sembrerebbe che, proprio perché la lingua è così totale, l'unico modo di renderle davvero giustizia sia di ingaggiare una specie di prova di resistenza con essa, cercando scampo al suo risucchio.

Gàmbula sembra calcare questa via in modo anche più radicale, usando anche la voce come resistenza fisica. La sua versione di *Hamletmaschine* diventa una partitura musicale, ma in un senso che di solito non viene toccato: il testo recitato, proprio come un 'pezzo' musicale, si sgancia da un parlante-

persona-maschera, almeno non ne dipende, come un discorso, dalla persona che lo fa. Difatti non diventa un monologo. L'Io è assorbito da un testo in espansione autonoma che le intenzioni non riescono più a governare. È una cantata-naufragio, dice bene lo stesso Gàmbula, ma non un flusso sonoro che ha rinunciato al senso. Lo impedisce il fatto che Gàmbula lavori sulla produzione fonica della singola parola, non solo della frase. Ciò che si sente non è una semplice variazione lirica di toni, e quindi un flusso di emozioni scollato da un referente preciso, come accade in media quando si insiste molto sul significante. Invece è lo sforzo onesto di coagulare il senso in diretta, lì sulla scena, a potenziare il significante, che si dilata e si moltiplica quanto più tenta di guardare l'abisso che si apre ad ogni parola. La musica di questa voce nasce dalla ricerca *onesta* di senso, e non dalla sua espulsione o dalla sua approvazione fin dall'inizio – perché anche un senso 'dato' al principio, non importa se più o meno scontato, ha già trasformato il testo, la recitazione, in un ritornello orecchiabile. Il senso non manca, soltanto non è mai a tempo. Questa è la sua musica.

Qui succede qualcosa di strano, di deforme, deformante: il testo che ha esaurito la lingua diventa il discorso di chi sta imparando a parlare. Gàmbula è reduce da un lavoro su Calibano, figura shakespeariana di tutti quelli che sono costretti a esprimersi nella lingua straniera del più forte, e nello sforzo, nella forzatura di imparare, contaminano la lingua di una forza critica dimenticata che è degli inizi, quando ancora non 'si dice così' e il legame tra un segno e un senso non è naturale/normale.

Questa *Hamletmaschine* continua i frutti di quel lavoro sull'articolazione onesta della parola e l'effetto è potente: im-

parare a parlare, cercare non solo la pronuncia ma il primo senso della parola con un testo apocalittico che ha esaurito la lingua, che non ha spazi vuoti ai margini, che non rispetta più l'indicibile.

Imparare a parlare saltando tutte le tappe intermedie, la religione-magia della lingua, la lingua babelica diventata sistema di segni confidenziali, anche la poesia ultimo rifugio della lingua che fa essere le cose e non 'significa', per arrivare direttamente a questa specie di giudizio universale senza dio né uomini. Nella tensione tra quest'inizio e questa fine senza mediazioni lo spettacolo sfida di continuo il rappresentabile.

*Hamletmaschine* come la maledizione postuma di Calibano.

*«Il nostro compito, o il resto sarà solo statistica o faccenda dei computer, è lavorare alla differenza. Amleto, il fallito, non è riuscito a produrla. Prospero è l'Amleto non morto: di continuo frantuma il suo scettro, questa la sua replica a Calibano, nuovo lettore di Shakespeare, il rimprovero attuale a tutta la cultura fino ad oggi:*

*TU MI HAI INSEGNATO LA LINGUA E IL PROFITTO CHE IO  
NE HO RICAVATO  
È CHE ORA SO COME MALEDIRE».*

(H. Müller, *Shakespeare Eine Differenz*, discorso tenuto durante le giornate shakespeariane di Weimar, 1988)

Ne nasce uno scontro contaminante, la lingua dis-umana, l'attore umanissimo. Nel contesto teatrale italiano, dove l'umanesimo del rappresentare non è mai stato messo in seria discussione, dove il corpo e il discorso sulla scena sono ancora con prepotenza prima di tutto corpo e discorso di persona, l'impatto è forse ancora più forte. E Gàmbula riesce a salvarlo, senza ridurre l'abnorme di questo testo alla con-



venzione e senza negare del tutto il corpo-persona nello stile. Un'operazione come quest'ultima tra l'altro, forse risulterebbe di sicuro effetto sulla scena, ma finta, troppo precipitosa nel rendere giustizia al testo, come lo sono gli effetti speciali al cinema per rappresentare ciò che va oltre le possibilità umane.

Nella fatica umana di tenere il passo vertiginoso di *Hamletmaschine*, forse anche di resistervi, l'incommensurabilità del testo viene sperimentata, anziché essere data per scontata e 'comunicata'. Probabilmente qui sta anche la vera esclusiva del teatro, misurare tutto, anche l'impossibile, sul corpo dell'uomo. E probabilmente questo è anche il motivo per cui la scelta antitecnologica della rappresentazione di Gàmbula-Zanoli, l'attore-voce-corpo senz'altro, la pittura-il gesto di fissare in immagini sullo sfondo, per un testo così 'tecnico' è indovinata.

Forse, nel caso dell'intervento *in scena* del pittore, è più esatto parlare di disegno, perché il disegno, a differenza della pittura, non consente contemplazione. Rimanda ad altro. Si potrebbe dire che 'cerchi' il testo e gli tenda imboscate, come dice lo stesso Zanoli. Non nel senso che lo anticipa in un gioco fin troppo facile ma che crea trappole, direzioni di senso in cui catturarlo, che subito però si disfano già nello scontro, mentre il disegno già muta. Il foglio viene strappato per fare spazio ad un nuovo foglio bianco su cui rimangono tracce di figurazione come residui germinali. In questo gesto di strappo si apre uno spazio anche per il testo, che riparte da un altro punto zero.

Si sviluppa una tensione tra testo e immagine come tra apparati di cattura in continua mutazione e per tanto in continuo reciproco fallimento. Una presa definitiva non ha mai luo-

go. Eppure, ciò che funziona oltre modo in questo spettacolo è proprio *la sfasatura cronica*: il fatto che nell'immagine ciò che sale dal testo giunga un attimo prima o un attimo dopo e che solo in alcuni momenti, imprevisi ogni volta, avvenga un incontro. In un certo senso l'appuntamento tra immagine e testo continua a fallire. Ma in questo fallimento non programmato vengono elusi proprio l'armonia preconfezionata, l'effetto 'balletto', la sensazione di copione e finzione.

**3.** C'è comunque, al di là della lingua, un residuo umano nel testo di Müller: è il corpo vivente che resta, il corpo senza idee, i pensieri vecchie ferite cicatrizzate, ormai luoghi ripercorribili solo sovrappensiero, meccanicamente. Il corpo che cammina e respira. In puro movimento. E, fuori, la bellezza del paesaggio «*che appare quando la rivoluzione è stata tradita*» (H. Müller in *La missione*). Siamo riconsegnati alla natura che non c'è, che, dopo la dialettica storica, è solo estenuazione del pensiero, 'deserto' o 'glaciazione' anche dove brulica l'acqua più pura e il verde più verde. In realtà anche l'idea di bellezza deve mutare, perché nel nostro tempo per la prima volta la bellezza, grazie alla scissione atomica e ai prodigi tecnici derivati, riesce a darsi senza l'illusione della purezza. Che la purezza sia sempre stata un'illusione lo ricordano prima della storia i miti a doppia faccia. Ma non poteva darsi bellezza senza questa efficace illusione. Oggi (ma da quanto dura quest'oggi?) i paesaggi, i corpi, le poesie, l'arte riescono ad essere bellissimi, pur contaminati da subito a tutti gli altri sensi. Gli agguati e le insidie non covano sotto alla bella superficie. La malattia è sgarriante. Ma, soprattutto, non è più mortale. Il tempo della sopravvivenza facile, che non richiede arte e abilità, solo organismi più adattabili, dura, e questa durata è la nostra occupazione, dà origine a tutte le nostre occupazioni.

Interferire con questa contaminazione del tutto respirabile e commestibile, alla fine, tocca dirlo, persino piacevole, non è solo difficile, è una difficoltà che deve prima trovare il suo senso. E' l'orribile inghippo di una resistenza *oggi*, che debba cominciare interrogandosi su di sé, e quindi già con l'autocritica e non come pratica di resistenza proprio al teorizzare puro.

È il peso schiacciante per l'arte dover reperire anche i contenuti che prima si limitava a rappresentare/estraniare. Dover tirare fuori dal gioco di prestigio senza veli, anche la passione per l'idea, una verità: gioco nel gioco.

Farlo a teatro, in questo teatro italiano inesistente, senza una lingua parlata di tradizione, ma anche senza ricorrere alla lingua convenuta d'accademia, *inventandosi* una lingua parlata, nel senso di re-imparare la parola, è una difficoltà ulteriore e necessaria. Alla mancanza di un tessuto connettivo di base, opporre non lo schiaffo di un'alternativa personalissima, semplice sfoggio d'aristocrazia, ma la radicalità di un'esperienza originaria. Farlo con un testo di lingua e storia straniera, che ha esasperato fino alla verità le tensioni di quella lingua e di quella storia, è una complicazione rischiosa, ma forse davvero onesta.

Perché muoversi tutto in materiale, mezzi, idee, lingua, stranieri diventa un urtare di continuo contro la propria orfanità italiana. Di storia, di lingua, di idea. Di fatto ci troviamo a quello stesso stadio di agonia della storia, che è il piano di partenza senza partenza di *Hamletmaschine*, senza avere una storia irrecuperabile, di Amleto o di un'idea, alle spalle, soltanto la spontaneità ora del tutto scomparsa della provincia italiana, quella *luce di chi è ciò che non sa*, di cui si ricorda e ci ricorda

solo Pasolini. Di fatto siamo a quell'estremo su cui si tiene in equilibrio *Hamletmaschine*, ma senza il suo gusto e il suo disagio dell'estremità.

In Italia un testo del genere non si sarebbe potuto dare come una radicalizzazione, una scrittura in accelerazione, ma solo come la registrazione di un'agonia, una deriva di parole che non ricordano nemmeno più se mai hanno avuto una direzione. Vale a dire come sintomo al massimo, uno sfogo di una linearità senz'arte.

Metterla in scena qui, adesso, non è nemmeno una provocazione, non può avere, per i motivi detti, l'effetto di uno scandalo, che tocca nel proprio. È invece l'esperienza di una *inappartenenza* che si vive per tutto lo spettacolo, anche nei suoi momenti più 'globali', in cui è la società consumistico-telesiva dell'occidente ad essere messa alla berlina.

Qui c'è davvero un contatto con il pubblico – e non lo si legga come un paradosso prezioso – proprio nella mancanza di un contatto: che le stesse cose che in quel testo, sulla scena, fanno schifo, fuori, nel pubblico, nel quotidiano, siano placidamente accolte. È qui che avviene un *urto* fisico perché ogni comprensione è altrimenti impossibile.

«La mia nausea è un privilegio» dice ad un certo punto Müller-Hamletmaschine. Era, al momento della stesura, una confessione, anche autocritica, di un intellettuale della DDR, di fatto privilegiato. Lo è ancora, se dilatiamo l'orizzonte, come fa del resto *Hamletmaschine* alla fine, alle metropoli del mondo. Ma ciò che è cambiato è che adesso la nausea è privilegio di intere masse: che però non la sentono. È privilegio di tutto il

pubblico che viene a vedere questo spettacolo e assiste in gran parte a questa nausea come a qualcosa che non gli appartiene.

Questo è il punto in cui il testo è più anacronistico e più fuori posto, non nel fatto di essere una specie di ‘discorso indiretto libero’ di una storia che, almeno così da vicino, anche intellettualmente, qui da noi non è stata vissuta. Il vero anacronismo è che la capacità di essere nauseati non sia più attuale. E l’esperienza di questo anacronismo, invece di essere il fallimento, è la forza della rappresentazione.

Lo spettacolo lancia reti alla storia recente italiana, e trova contatti – la rivolta in cui ad un certo punto prende corpo il testo senza smettere di essere una «bolla insonorizzata da fumetto», è come catturata in un senso possibile dalle registrazioni audio dei disordini di strada del G8 nel 2001. Sotto, tutt’attorno, l’inerzia ascolta come davanti al telegiornale.

*Hamletmaschine* cristallizza il primo momento dell’inappartenenza, il momento dello stupore, dell’eccitazione, della paura, quando è un’esperienza che non ci appartiene ancora. E infatti si scrive per espropriazione progressiva, di storia, di personaggio, di linguaggio teatrale, di idea, di azione, di comunicazione. In un certo senso il segugio che entra nel panzer alla fine, l’animale che si espropria dell’umano e si specializza nella sopravvivenza – «voglio essere una macchina, braccia per afferrare...» – è la condizione da cui parte fin dall’inizio il testo che qui infine coincide con se stesso, nell’ultima attesa selvaggia che durerà forse millenni.

Di fronte al testo messo in scena, ci sta il suo doppio, l’inappartenenza addomesticata che dura da qualche decennio

veramente come da secoli.

In qualche modo la profezia si trova di fronte alla sua realtà, ed è la profezia ad esserne scioccata: che ciò che è il punto di fuga, il non-plus-ultra, sia divenuto normalità, prosimità, con il ribasso che questo comporta. Che l'attesa selvaggia sia indistinguibile da un non attendersi più niente, che decenni passino in mille anni, che l'impotenza urgente di Elettra, alla fine di *Hamletmaschine*, nel durare del tempo sia impotenza e basta.

In coda ad un'altra riscrittura per sedimentazione che Müller diede di Shakespeare, *Anatomy Titus Fall of Rome*, si trova la frase lapidaria: «*Il teatro è l'ostetrica dell'archeologia. L'attualità dell'arte è di domani*».

In quella 'durata indifferente' del tempo che viviamo, occorre ripensare anche la costruzione di attualità in cui consiste il teatro, perché forse non è più possibile come un'incontro/scontro di dimensioni, come uno shock.

Quando infine *Hamletmaschine* fu rappresentata per la prima volta nella DDR, come consuetudine per le opere di Müller, con quasi quindici anni di ritardo dalla stesura, Müller ebbe a dire che arrivava troppo tardi per la DDR e troppo presto per l'occidente, quando la crisi della verità (comunista, ma non solo) poteva essere ancora percepita solo con delusione-disperazione o con speranza nell'avvenire.

Allora *Hamletmaschine* diventava, malgrado se stessa, l'ultima maledizione che giungeva dall'est comunista. Il tempo apocalittico di cui consiste avrebbe potuto essere invece l'urto

ideale per un certo momento dello stato socialista.

Ora che siamo la *durata* di quel tempo, siamo, per così dire, intoccabili, contemporanei solo a noi stessi: inclusi in *Hamletmaschine*. Che non c'è un oltre, nella storia degli uomini come nella scrittura, è chiaro, a meno di non pensarlo come un regresso, forse, come sosteneva un Pasolini senza nostalgie, un regresso da scegliere: «*Storia, fa che facciamo ancora un altro sbaglio*» ...

Ma come si torna indietro? O come si resiste alla attualità terribile di *Hamletmaschine*? Credo che qui stia il punto, e a Gàmbula riesce questo momento pratico che è qualcosa di più di una messa in scena.

## **Penthesilea (nel delirio di Artaud)**

*Erica Ruck*

Artaud e Penthesilea, le due idee di partenza dalle quali scaturisce la rilettura dell'attore veronese Nevio Gambula della tragedia di Heinrich von Kleist. Due progetti che si uniscono per dare vita ad una tipologia ben precisa di teatro: non il teatro della messa in scena, né quello della rappresentazione di un testo, ma un teatro d'invenzione. Gambula non concepisce la supremazia del testo scritto che deve essere interpretato dagli attori, egli promuove una caratterizzazione di spettacoli che possono essere definiti d'avanguardia, nel senso che la pagina scritta viene considerata uno dei tanti elementi, mentre l'attore è il fulcro di tutto quanto. Il filone teatrale che segue Gambula è quello in cui l'attore è il centro delle energie, è colui che decide e compie ogni cosa. Si parte da un'idea che l'attore ha in mente, in questo caso lo stesso Gambula, e poi si va alla ricerca di un testo che possa essere adatto a quella situazione. Nel teatro d'attore si cercano testi che diano grande spazio all'immaginazione dell'attore e *Penthesilea* si presentò a Gambula proprio come mezzo per fare tutta una serie di gesti, dal



punto di vista dell'attore, che altri testi non permettono.

Affascinato dalle teorie dell'attore di Artaud, Gambula trova nel dramma kleistiano il perfetto corrispettivo: *Penthesilea* (nel delirio di Artaud).

I dettami artaudiani auspicavano un teatro sconvolgente che colpisse i sensi e l'emotività senza uno scopo ben preciso, ma seguendo la logica della libertà assoluta. Per riuscire ad andare oltre la presenza reale e toccare qualcosa al di là della conoscenza è necessario oltrepassare la sfera della logica e cancellare la parola. L'uomo crede erroneamente di poter dominare il mondo attraverso la parola, ma non è l'associazione di un suono ad alcune lettere a portarci alla conoscenza, il linguaggio deve farsi corpo, carne, deve diventare come palpabile per riuscire ad arrivare alla verità.

Il teatro è proprio quell'arte che ti permette di scoprire la verità, di eccedere la realtà. È crudeltà perché è il momento delle forze oscure, è il momento della rivelazione dove l'impossibile diventa possibile, proprio come per Penthesilea, è una crisi che si risolve o con la morte o con la vita. Le maschere che ognuno porta sul volto cadono e lasciano spazio alle zone d'ombra.

Fine della supremazia della parola scritta e ritorno al teatro fatto di forme, rumori e gesti, si ritorna alle origini della teatralità. La parola non è soppressa, ma modifica la sua funzione. Se per noi occidentali uno spettacolo non è che la materializzazione del testo scritto, qui il linguaggio si fa più fisico, acquista concretezza.

Una cella di manicomio, è questo ciò che si presenta agli occhi degli spettatori. Una stanza bianca, aseptica in cui un unico personaggio è alle prese con la registrazione di uno spettacolo radiofonico, Artaud. Le parole che però escono dalla sua bocca non sono sue, ma appartengono alla Regina delle Amaz-

zoni che usa il linguaggio non come mezzo di comunicazione, ma come espressione delle sue pulsioni interiori. In scena c'è solo lui, Artaud-Gambula, in preda al suo delirio, alla sua utopia teatrale mentre è costretto fisicamente in una stanza riservata ai malati di mente. Ma la sua voce non è dettata dalla pazzia, Pentesilea non è pazza, è un corpo costretto dentro forme sociali e culturali in cui un suono ha un determinato significato.

Gambula propone una vocalità sconnessa e violenta, perché per raggiungere la verità bisogna utilizzare un linguaggio crudele fatto di gesti più che di lettere.

La musicalità è il perno di questo spettacolo. Ci sono tre livelli diversi di sonorità: il primo è la voce di Artaud con le parole di Pentesilea, il secondo è la colonna sonora e il terzo è il video con cui si apre l'opera e le immagini che si susseguono durante lo spettacolo. L'allestimento tecnologico della stazione radiofonica fornita di microfoni, campionatori, cuffie e ricopre la funzione di ampliare ed accrescere questa musicalità. Serve ad aiutare la voce dell'attore ad estendersi oltre i limiti umani e a dar vita a più voci. Il suono che esce dalla bocca di Artaud è accompagnato da rumori che ne distorcono il suono, da un convertitore che la storpia con i suoi effetti rendendola come artefatta, meccanica, non reale.

Prima però di sentire Pentesilea che si desta dal suo sogno terribile, passa davanti agli occhi dello spettatore un filmato scioccante di un paziente sottoposto a elettroshock. Gambula infatti decide di aprire il suo spettacolo non con la sua presenza, che anzi è fuori scena, ma con un video proiettato su un maxi schermo posizionato al centro del palcoscenico che svolge la funzione di scenografia e che fa entrare subito lo spettatore nell'atmosfera del manicomio. Gli unici elementi di scenografia sono il telo bianco che ricopre tutta la stanza e la sedia a rotelle

su cui è seduto Artaud; a parte ciò, tutto è affidato alle immagini del video iniziale e a quelle ritraenti manicomi abbandonati che scorrono sul telo successivamente.

Gambula entra in scena vestito di bianco con occhiali da sole neri e portando in grembo un mazzo di rose rosse, è l'unico personaggio che ci sarà sulla scena. La sua entrata avviene verso la fine del video sulle note di una musica martellante che riprende suoni dalla realtà come quello di una porta che si apre, gocce di acqua che cadono sul pavimento, voci lamentose e il ronzio dell'elettroschock in funzione.

La colonna sonora procede per tutta l'ora e venti minuti di spettacolo con una combinazione di suoni indistinti, pezzi di canzoni, parole e gemiti. Durante lo spettacolo altre immagini si succedono sullo schermo, sono fotografie di manicomi abbandonati sulle quali a volte sono sovrapposte frasi dello stesso Artaud.

La musica è un piano sonoro che affianca il piano della voce e quello delle immagini, tutti contribuiscono a rafforzare la molteplicità del linguaggio; ma come ci tiene a precisare lo stesso Gambula, questi tre livelli hanno in comune solo il tema generale, ognuno segue poi una propria traiettoria.

Come conclusione Gambula legge ad alta voce una lettera che bocchia il progetto di Artaud di recitare per radio lo spettacolo: "Troppo distante dall'ascoltatore contemporaneo. Il tuo ci è parso un canto incomprensibile dall'impatto comunicativo esageratamente crudele. La tua voce più che la voce di un poeta sembra la voce di un posseduto, di un alienato che vuole eliminare, senza però riuscirci, tutti i fantasmi che lo abitano. Non abbiamo gradito il modo in cui con la voce hai trafitto le parole e abbiamo trovata esagerata la tua fonazione brusca,

contratta tanto tesa da deviare in aggressività. Mi dispiace essere io colui che ti comunica il tuo fallimento, che ti comunica cioè la tua sconfitta davanti all'altare delle superfici levigate e dell'ascolto gradevole. Meglio in fondo, credimi, è molto meglio stare in ciò che luccica piuttosto che nelle piaghe purulente”.

Non sono forse parole simili a quelle che Goethe pronunciò in risposta alla lettura del frammento di *Penthesilea* di Kleist?

*Dal Capitolo IV.III della Tesi di Laurea di Erica Ruck, Università di Milano*

## **Intervista sulla Penthesilea**

*Erica Ruck*

R. *Potrebbe descrivermi che cosa è per lei il teatro e cosa intende per scrittura di regia?*

G. Il teatro per me è esaltazione del corpo al di là di ogni tipo di convenzione, è un processo di liberazione totale proprio dal punto di vista fisico. Liberazione del corpo perché sul palcoscenico tutte le tensioni che ci sono svaniscono, o meglio aprono la mia mente e il corpo poi di riflesso riesce a svincolarsi da quello che è il suo funzionamento quotidiano. Questa è la cosa che più mi affascina del fare teatro e che mi ha portato a fare teatro, sono ormai vent'anni che faccio questo mestiere e ho capito che è proprio per questo motivo che faccio teatro. Vado in un'altra dimensione, è una dimensione che mi fa star molto bene anche se, per via dell'energia e per la respirazione, l'utilizzo del corpo è molto più estremo che nella vita normale di tutti i giorni; la fatica è ovviamente maggiore, ma è una fatica che risana. Questo è il motivo profondo della mia scelta, non ci sono risvolti psicologici, ma sono convinto che, come sosteneva il teorico e critico letterario Fausto Curi, l'arte

trabocchi il rimosso, vuol dire che ciò che normalmente resta nascosto dentro di noi, tramite la forma artistica riesce ad emergere. Dall'altro lato, ho sempre la pretesa di dire qualcosa di significativo per il presente, pretesa da cui discende l'idea di teatro particolare. Perché dal momento in cui voglio dire qualcosa di significativo mi devo confrontare con il contesto teatrale, con le altre idee e poetiche differenti.

R. *Il suo è un teatro innovativo che potremmo definire rivoluzionario?*

G. Rivoluzionario?, no, che parolone, mi piacerebbe molto, ma mi pare esagerato. Sono comunque all'interno di un filone che ha attraversato tutto il '900 teatrale. Una linea che riporta il teatro all'attore, io sono prima di tutto un attore, più che un regista o altro. All'interno di questa linea teatrale ci sono svariate poetiche. Tento di inserirmi in questa linea dove viene esaltata la figura dell'attore e dove l'attore si fa autore, non delega più ad una persona esterna, che sia il regista o l'autore del testo drammaturgico, ma si assume completamente la responsabilità del testo scenico. Tutto quello che accade sulla scena, scelta dei testi, materiali, indicazioni registiche...sono in mano all'attore.

R. *Come mai ha deciso di mettere in scena proprio Penthesilea fra tutte le opere di Kleist?*

G. Proprio perché ho visto la *Penthesilea* di Carlo Quartucci a Roma e ne rimasi affascinato, mi piacque talmente tanto che da lì iniziai a pensare di fare teatro. La mia versione la dedico infatti a lui e al suo gruppo, proprio perché mi aprì un mondo che non conoscevo. Venni in possesso del loro co-

pione con la traduzione di Enrico Filippini che solo successivamente fu pubblicata da Einaudi. Da lì ho iniziato a leggere Kleist e nella mia testa avevo sempre e comunque in mente di fare prima o poi *Penthesilea*, solo che ero troppo legato alla loro versione, per cui ho impiegato un po' di tempo ad elaborarne una mia. Quando ho deciso di farla mi è sembrato giusto dedicarla a loro perché ho iniziato a fare teatro proprio guardando loro. C'è anche, come dire, un legame affettivo fra di noi. Oltre a ciò *Penthesilea* è molto bella ed è un testo che lascia largo spazio all'immaginazione dell'attore.

R. *Penthesilea è un testo drammaturgico che lo stesso Kleist definì irrepresentabile per il pubblico a lui contemporaneo. Crede che il pubblico di oggi sia maturato e pronto ad affrontare questo testo?*

G. *Penthesilea* è veramente irrepresentabile, sia perché per metterla in scena integrale ci vuole un apparato produttivo immenso, pensi allo spettacolo di Stein: sono necessari molti attori, una struttura scenografica particolare e tutta una serie di espedienti che la rendono difficile sul palco.

Bisogna però intendersi bene sul termine irrepresentabile; *Penthesilea* è una grande narrazione perché le azioni non accadono, sono tutte dette, in questo senso è irrepresentabile, perché è tutto demandato alla bravura dell'attore che la fa. Alcuni registi ricorrono a trovate che non sono presenti nel testo originale dell'opera, come il coro di Stein, che è una sua invenzione e come anche tutta la sua scrittura scenica è un'invenzione. Il fascino di *Penthesilea* risiede proprio nella sua irrepresentabilità perché ti permette di fare tutta una serie di cose da attore che probabilmente altri testi non ti permetterebbero.

Rispetto al pubblico, si sa che è una delle opere meno rappresentate proprio perché non è semplice farla né farla ascoltare. Non è questione se il pubblico sia pronto e maturo per affrontarla oppure no, è il fatto che non è abituato ad un testo così. Il contesto culturale, in questo caso teatrale, ha formato un humus per cui il pubblico a teatro vuole vedere una determinata cosa, quella stessa cosa che gli viene riproposta da anni, vuole il cartellone con i grandi nomi, non vuole qualcosa di troppo spiazzante e poco “paratelevisivo”.

Il teatro del mio filone non è mai messa in scena del testo, ma è invenzione sul testo. Il pubblico di oggi, anche quando gli viene proprosta tutta o parte della *Penthesilea*, in realtà è messo di fronte ad un’operazione teatrale dove il testo è uno degli elementi, non l’elemento fondamentale. Volendo, una persona potrebbe decidere di fare in versione telenovela la storia d’amore fra Achille e Penthesilea, ovviamente sarebbe osce-no rispetto a tutto, ma con un lavoro di revisione la storia può essere banalizzata a un semplice dramma d’amore.

R. *Mi può descrivere come crea uno spettacolo? Da dove parte, come si muove, le scelte, gli approfondimenti, i confronti...e tutto ciò che concorre alla preparazione di un suo spettacolo, in particolare Penthesilea?*

G. Innanzitutto io ho ridotto di molto l’opera originale, inizio dalla scena XIV con l’evocazione del sogno di Penthesilea, e mi fermo prima della fine, quando lei sbrana il Pelide e rimane a guardare l’infinito come un foglio bianco. Manca la parte della sua morte. Il pubblico è rimasto stranito, come ha scritto la critica, ma so per certo che tre o quattro persone dopo aver visto lo spettacolo sono andati a comprare il testo. Ho aperto in loro una curiosità, e questo è un risultato senz’altro positivo



considerando il testo.

Io parto da un'idea teatrale, mai dal testo. Quando ho un'idea in testa non so ancora che testo userò. Non parto dalla pagina scritta, ma da un'idea teatrale, di scena, dopo cerco il testo che può essere adatto a quell'idea lì. Intendo proprio il teatro come linguaggio a sé stante; il testo drammaturgico è uno degli elementi che concorre a questo codice, non ho l'idea della messa in scena, non ho un testo da mettere in scena, anche se può capitare. L'idea di base è trovare situazioni prettamente teatrali da riempire: testo, voce, musica...per la *Penthesilea* è stata la stessa cosa, io avevo in testa l'idea di fare qualcosa sull'idea di attore di Artaud, però non volevo farlo utilizzando il suo famoso testo *Per farla finita col giudizio di Dio*, dove lui tenta di realizzare tutta la sua idea di attore. Mi sembrava troppo didascalico fare quel testo, preferivo partire da quello facendo però altro. Era l'idea di attore di Artaud che stava alla base a interessarmi. L'idea della cella di manicomio è da dove volevo partire, lasciando indietro il testo di Artaud per non essere troppo didascalico, mi vennero in mente due testi: *Macbeth* di Shakespeare e *Penthesilea* di Kleist; alla fine ho scelto *Penthesilea*. Perché c'è tutta la crudeltà, perché c'è questa grande tensione che anche Artaud sentiva. Artaud amava talmente tanto il teatro che è arrivato a distruggerlo, a modificare la natura.

Io faccio accadere tutto dentro una sorta di cella di manicomio in cui c'è Artaud intento a provare una trasmissione radiofonica; in scena ci sono microfoni e tutti gli strumenti che riproducono una vera stazione radiofonica.

Ho lavorato su questa idea, ho impiegato parecchio tempo per decidere quali scene tagliare e quali togliere perché chiaramente fare tutta la tragedia diventava una cosa immen-

sa, già così lo spettacolo dura un'ora e venti. Dopo aver visualizzato l'idea l'ho riempita con *Penthesilea*, con una parte del testo, proprio perché adattissima.

R. *Una scrittura teatrale consueta non è possibile con Penthesilea, perché il linguaggio non la permette. La parola è la forza di questo testo, è essa stessa una forma d'azione. Come ha messo in scena la teatralità della lingua? Dal momento che tutta l'azione risiede proprio nella retorica, di quali transfert drammaturgici si è valso? Peter Stein, ad esempio, ha utilizzato la musica come elemento equivalente alle parole. Lei?*

G. Difficoltà non ne ho avute molte. Quando l'ho scelto non me ne ha date tante, il testo lo conoscevo già, non ho dovuto fare grandi lavori di interpretazione. Certo mi sono letto un po' di cose a riguardo, ma è un testo che ho masticato nel tempo e negli anni, per cui non ho fatto un lavoro particolare di scavo interpretativo. Era da un po' che avevo in testa quest'idea della *Penthesilea*. Sinceramente non ho avuto grandi impedimenti dal punto di vista registico nell'affrontare il testo e poi tradurlo in uno spettacolo. La difficoltà più grossa era trovare le voci giuste, i suoni giusti. Una volta posseduto il testo, io lavoro sulla resa scenica. Ho giocato tutto sulla musicalità, una musicalità di tipo dissonante. La voce qui ha la parte predominante, una voce anche "effettata", per gli effetti derivanti dal microfono. Ma anche la musica è importantissima. Io parlo con la musica. Si potrebbe definire "il meccanismo del contrappunto", perché ci sono due dimensioni diverse che si uniscono: il suono della colonna sonora e la mia voce. In Quartucci non c'è questa figura. I miei sono due piani diversi e distinti fra loro, la musica non ripete quello che dice il testo, ma segue una sua linea. Anche se ovviamente il clima generale è

quello, seguono ognuno il proprio percorso. In Quartucci invece c'è un parallelismo molto forte, c'è simbiosi, mentre io ho scelto la frizione.

E' presente anche un aspetto visivo molto potente, anche se in realtà è "statico", nel senso che ci sono una serie di immagini di manicomi abbandonati che si ripetono, dove ogni tanto appaiono delle scritte, che sono frasi di Artaud. Ecco, queste immagini hanno colpito tantissimo. All'inizio si assiste al video che ha girato un artista dominicano in cui si vede un paziente sottoposto all'elettroshock. Dura pochissimo, neanche due minuti, ma è fortissimo, ha un impatto violento. Anziché la scenografia, anziché predisporre una stanza di manicomio ho coperto tutto di bianco per ricordare le pareti bianche di questi luoghi. La stanza la ripeto proprio con l'utilizzo del colore bianco che campeggia la scena tranne per la sedia a rotelle su cui sono seduto che è rosa. Il pubblico messo di fronte a questa situazione entra subito nell'ordine di quell'idea, dell'idea di finzione, di una stanza di manicomio.

Io non ho fatto azione, non c'è azione nello spettacolo, esattamente come non c'è azione nel testo di Kleist, c'è questa finzione della cella di manicomio.

Dal punto di vista percettivo questo movimento di immagini, anche se tutte diverse una dall'altra, ma che richiamano la stessa situazione del manicomio abbandonato, ha colpito profondamente gli animi, perché doppiava, faceva la funzione di scenografia in movimento: le immagini avevano la funzione di fissare la situazione scenica, la finzione scenica. Anche questo piano delle immagini è totalmente slegato da quello che io dico e dalle musiche. Sono piani diversi che non vanno mai a tempo volutamente.

R. *La sua Penthesilea è nel "Delirio di Artaud". Cosa*

*accomuna Penthesilea ad Artaud?*

G. Mi sono rifatto ad un libro di Remo Bodei sul delirante. Lui sostiene che il delirante riesce a vedere oltre, usa un linguaggio sconnesso e forte che sembra apparentemente senza logica, ma che ha una logica comunque interna e dice verità profonde su se stesso e sul contesto in cui si trova a delirare. In questo senso ho ripreso il termine delirante, che ha un legame con un certo tipo di linguaggio franto, non lineare, che non segue apparentemente una logica, che in realtà è celata. È una questione prettamente estetica, non ha nulla a che vedere con la psicoanalisi, anzi io faccio un teatro che non è assolutamente psicologico. Ad esempio, io fatto tanti personaggi femminili (Erodiade, Antigone, Penthesilea appunto) senza mai modificare la mia voce e senza fingere di essere donna. Io compio scelte del tutto estetiche legate ad un determinato linguaggio teatrale in cui non c'è nessun risvolto psicologico né personalmente, né rispetto alla psicologia del personaggio; a me non interessa questo punto di vista dei personaggi, a me interessa il punto di vista del linguaggio. Sono dell'idea che l'attore debba lavorare sull'eccesso, debba eccedere il linguaggio comune e lo eccede sia nelle forme che nei contenuti perché tutti i miei personaggi, compresa Penthesilea, eccedono le loro esistenze normali, ma proprio perché lavorano su questo eccesso riescono ad andare in profondità. Sono delle grandi metafore.

Entrambi i personaggi, Penthesilea e Artaud, sono ai limiti della loro esistenza, ecco cosa gli accomuna, la voglia di andare oltre la propria condizione affermandone un'altra. Penthesilea si sceglie sul campo di battaglia l'amante contravvenendo alle regole del suo stato; Artaud, rifiuta la società e il teatro come era concepito allora. Entrambi vogliono essere liberi e privi di obblighi esterni, sono corpi in movimento lontani da qualunque necessità. Purtroppo però tutte e due falliscono.

R. *Pensa che Penthesilea sia per certi versi contemporanea?*

G. Un personaggio non è contemporaneo, è sempre il come lo si fa che lo rende o meno attuale. Il teatro è l'unica forma artistica fatta al presente, qui ed ora, presuppone la compresenza di chi emette e di chi riceve. È l'unica forma d'arte che si basa sul presente. È impossibile, anche per *Penthesilea*, rifare un'opera esattamente uguale a come la facevano ai tempi in cui è stata scritta. Per le luci, per la struttura stessa del teatro; quello che si può fare è contestualizzare l'opera al tempo in cui è nuovamente prodotta.

R. *La parte finale della mia tesi è dedicata a Carmelo Bene e al suo teatro dell'irrapresentabile, nonché della voce. Ho visto sul suo sito che una parte dei suoi spettacoli è dedicata alla vocalità dell'attore. Secondo lei in cosa consisteva l'innovazione di Bene?*

G. Carmelo Bene è il teatro dell'antirappresentazione. Questo è secondo me l'aspetto più innovativo tra le varie riforme teatrali che ha compiuto. Ha innovato il linguaggio teatrale in tantissime sue parti, quella della non rappresentabilità è una delle più importanti. Anche lui era all'interno di un filone che poi lui ha specificato meglio. Carmelo Bene riesce a realizzare un connubio delle teorie di Brecht sullo straniamento e le teorie di Artaud sul corpo glorioso dell'attore. Riuscì a dare vita a queste teorie che rimasero con i loro inventori solo a livello teorico; Bene non ha inventato nulla, ma porta in scena ciò che era rimasto solo astratto.

Sono due momenti diversi quello dell'irrapresentabilità e

quello della voce. Lui arriva alle teorizzazioni sulla voce nella seconda parte del suo lavoro teatrale, intorno agli anni '80, mentre l'irrapresentabile c'è sempre. Rappresentare vuol dire che c'è qualcosa fuori dal teatro che io devo riproporre in teatro. È una funzione di quello che c'è fuori. L'attore nel teatro di rappresentazione è un interprete, non è autore. Io attore devo fare un soggetto diverso da me. Non sono più me stesso, sul palco sono un altro da me che non mi appartiene. Io posso fingere di essere quel personaggio, ma non potrò mai immedesimarmi in quel personaggio. L'attore deve essere in grado di mostrare il personaggio, ma anche se stesso. Anche perché, come si chiedeva Bene, se l'attore fa il personaggio chi fa l'attore? Perché nell'interpretazione l'attore come soggetto pensante sparisce, è solo servo del personaggio, da qui nasce la sua volontà di estremizzare la voce. La voce non è più portatrice di significato, ma diventa cosa autonoma, il suono della voce viene elaborato.

R. *Ci sono aspetti affini tra il teatro di Bene e il suo? Differenze?*

G. Di Carmelo Bene non mi hanno mai molto convinto tutte le teorizzazioni sull'annullamento del senso, lui vuole annullare il senso e fare praticamente solo suono, solo un lavoro sulla voce. Anche lui però sceglieva testi già noti al pubblico, cosicché non doveva lavorare sul senso, ma poteva concentrarsi solo sul suono. Anche io lavoro molto sulla vocalità, sul suono della voce però non in maniera staccata dal senso; significante e significato stanno insieme. Per chiarezza schematizzerò: un segno linguistico è sempre l'insieme di significato, il senso, e significante, il suono; il teatro tradizionale lavora su questa parte e basta, pensi a Gasmann per esempio. Carmelo

Bene fa il lavoro contrario, lavora solo sul suono. Arriva a qualcosa di simile al recitar cantando, la sua voce non è canto puro, ma non è nemmeno la parlata di tutti i giorni. Ma non si può annullare il significato, anche perché quando dico una parola si capisce cosa sto dicendo. La cosa ideale, ed è quello che cerco di fare io, sarebbe lavorare su entrambi i piani: per cui si sceglie un determinato testo perché permette di dire qualcosa e poi si lavora anche sul suono. Sono tre tipologie di teatro molto diverse tra loro. Il teatro di tradizione, quello d'avanguardia e quello che cerca di coniugare le idee di questi due sono tipologie di teatro differenti che lavorano su piani differenti.

*Dal Capitolo IV.III.a della Tesi di Laurea di Erica Ruck, Università di Milano*